مجلة الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 133 شتاء 2008 السنة الثانية والثلاثون

الآداب العالمية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ المزة ـ أوتستراد ـ ص. ب: 3230

هاتف 6117240- 6117241- 6117242- 6117243

البريد الإلكتروني

E-mail: unecriv@net.sy

aru@net.sy

الموقع الإلكتروني

http://www.awu-dam.org

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب		250 ل.س
داخل القطر	أفراد	300 ل.س
	مؤسسات	900 ل.س
داخل الوطن العربي أفراد		600 ل.س أو 15 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 25 دولار
خارج الوطن العربي أفراد		900 ل.س أو 20 دولار
	مؤسسات	2000 ل.س أو 40 دولار
الدوائر الرسمية داخل القطر		200 ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي		350 ل.س أو 20 دولار
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي		500 ل.س أو 25 دولار

تلك الفجوة !!

رئيس التحرير

في الحديث المباشر بين أي شخصين مختلفين لغةً فجوةٌ زمنية حتمية للترجمة، يتأخر الحوار بسببها، وتتأخر ردود الأفعال أيضاً. ويبدو الأمر مثيراً حين يكون في القول طرفة؛ إذ يبدو الضحك بعد فوات الأوان!

يختلف الأمر أهمية وإثارة حين تكون المسألة المتداولة جدّية، وتتضاعف المسؤولية حين يكون المتحاوران من ثقافتين مختلفتين، وهي الحال الأكثر فعالية؛ حيث الفائدة المرجوة أكبر.

إذا كان هذا ما يحدث في الحوار المباشر، فكيف هي الحال حين يكون الحوار غير مباشر؟! وكم ستطول فترة انتظار الفعل؛ ناهيك عن وصول رد الفعل المناسب!

وما نتناوله هنا يتعلق بالقضايا الأدبية والثقافية؛ إذ يدور كلام كثير حول علاقتنا بما ينتجه الآخرون في شتى بقاع الأرض من ثقافات، ومدى تعرّفه وتفهّمه واستيعابه والحديث فيه والتأثّر به، واستطراداً: تطبيق بعض مفاهيمه أو مناهجه أو جميعها، إذا ما كان الأمر ظاهرة أدبية أو نظرية نقدية مثلاً. ويقال الكثير في وصول النظرية بمختلف عناصرها وتجلياتها، وأخذنا بها وتمثلنا إياها، بعد أن تكون قد أصبحت من الماضي في الوسط الذي أنتجها أو

سادت فيه؛ بصرف النظر عن الحوار أو الجدل حول مدى صلاحيتها للتطبيق في أدبنا العربي قديمه وحدثه.

إن بقاء الموضوع في ساح الاحتمالات يمكن أن يجعل الزمن الفاصل بين حصول مهتمٍّ على المادة واقتناعه بجدواها وترجمتها ونشرها، ووصولها إلى متلقٍّ مهتمٍّ أيضاً يمتد عقوداً..!

في الوقت الذي قد لا تستمر في منبتها المدة هذه. وإذا أضفنا إلى ذلك التساؤل حول جودة الترجمة، ومدى فهم المترجم للنظرية، وقدرته على تقديمها صالحة باللغة العربية، وتعذّر التحقّق من ذلك لندرة الاحتمالات الأخرى، تصبح الحال أكثر متاهة وضياعاً.

ولا يتوقف الأمر على ذلك؛ بل يتناول القضايا التي لم تصل إلينا، والأسماء التي لم نتعرف إلى أصحابها، في الوقت الذي تتكرر فيه أسماء وأفكار ونظريات وموضوعات..

صحيح أن الأمر تغيّر في الوقت الحاضر، بعد تزايد وسائل الاتصال وتنوّعها، وتسارع التواصل؛ لكن القلق يظل قائماً، وربما يأخذ اتجاهات جديدة تتعلق بالجدّية والموضوعية والمتابعة من قبل المهتمين أو المتخصصين.

ومن المفترض أن تجعل الظروف الجديدة الفجوة بين حصول الظاهرة ووصولها إلى المتلقي العربي تضيق أكثر فأكثر؛ فهل الأمر يبدو كذلك؟!

الكلام يطول ويتكرر حول الترجمة وعشوائيتها، وعدم وجود مؤسسات متخصصة وبرامج عمل متكاملة، والجهود الفردية والاهتمامات الشخصية والمناسبات التي تكاد تلخص أحوال الترجمة إلى العربية على حد اطلاعنا. إضافة إلى أن هواية الاهتمام بالأعلام، وبما هو مشهور أو معروف، أو ثبتت أهميته، ما تزال مغرية وسائدة ومرغوبة، حتى في أدبنا العربي؛ حيث يُتغافَلُ عن أسماء وأعمال وإمكانيات حقيقية، ويُتجه إلى ما بات كثير التداول ومألوفاً. وليت الملتفت إلى ذلك يقدم جديداً أو مفيداً، بعيداً عن النقل والتكرار!

إن أهمية الدوريات المختلفة، ولاسيما الثقافية منها، والتي تعنى بالآداب العالمية، كبيرة، وهي أسرع الطرق للتواصل في هذا المجال.

من هنا كان إلحاحنا وما يزال على تزويد هذه المجلة بما هو جديد أكثر.

ولا شك في أن الحاجة إلى الثقافة المعاصرة لا تكفيها دورية أو دوريات، لكنها تقدم ثراء لمتابع، وفائدة لمهتم، ومادة لدارس أو باحث...

وإن دور مثل هذه الدوريات لا يغني عن المهمة التي ينبغي أن تقوم بها مؤسسات متخصصة، ووسائل نشر وإعلام أكثر قرباً وتواصلاً وقدرة مادية وثقافية.. وهذا يخفف الفجوة الزمنية، وبالتالي المعرفية بين المنتج الأجنبي والمتلقي العربي؛ فمن الواضح أن هذه الفجوة ليست مقتصرة على الزمن فحسب، مع أهمية الزمن وقيمته؛ بل تتعداه لتأخذ أبعاداً ثقافية متنوعة، تغدو آثارها ـ في حال اتساع الفجوة وامتدادها مع قصور المشاركة الفاعلة ـ مدعاة للقلق والاكتئاب..!!

العالم واسع، ومستجداته وفيرة ومثيرة، ومن الضروري أن لا تأخذنا حوادثه الآنية المشتعلة، وقضاياه الملحة، بعيداً عن الاهتمام بالجوانب الثقافية التي تنمو ببطء، وتتراكم بطريقة مغايرة، وضرورة متابعتها ورصدها والحديث فيها ومناقشتها، وعدم انتظار مناسبة خاصة: جائزة ما، مشكلة أو فضيحة أو موت...، حتى يهتم بهذا الأديب أو ذاك، ويكتب عن الظاهرة هذه أو تلك، ويتحدث عن كتاب أو سواه؛ من دون الحاجة إلى تأكيد أهمية الثقافة والترجمة التي تشغل ركناً أساسياً فيها، لفهم العالم وقضاياه والمساهمة الإيجابية فيها، وبالتالي خدمة قضايانا والسعي لإنجازها اقتناعاً وإقناعاً.

مع التأكيد أن إلحاحنا على عناصر الثقافة المعاصرة لا يعني انبتاتاً عن الثقافة المزمنة ومبدعيها ونظرياتها ومظاهرها وإنجازاتها؛ بل يعني عدم الوقوف عندها فحسب، وعدم اقتصار المواد التي نترجمها وننشرها على ذلك فقط، مع ضرورة متابعة ترجمات وأبحاث تتضمن رؤى جديدة حيالها.

إنها دعوة مستمرة للاهتمام بهذا الجانب، ورفد «الآداب العالمية» بالمواد الجادة الحديثة، والمجلة مفتوحة الآفاق والأبواب والصفحات البحثية والإبداعية والراصدة لكل ما هو هام ومفيد.■

أ- الدراسات

, ,

بصدد منهج علم الأدب

ميخائيل باختين

ت. د. نوفل نيوف

لا يكون مؤلِّفُ العمل الأدبي حاضراً إلا في العمل ككل، وليس له وجود في أي لحظة مجتزأة من هذا الكل، وأقلُّ حضور له يكون في المضمون المنفصل عن الكل. إنه حاضر في لحظة من العمل الأدبي غير قابلة للاجتزاء، يمتزج فيها المضمون والشكل على نحو لا ينفصم. على أن علم الأدب غالباً ما يبحث عن المؤلِّف في المضمون المنفصل عن الكل، في المضمون الذي يتيح لنا بسهولة أن نطابقه مع المؤلف بوصفه إنساناً ابنَ زمن معين، وسيرةٍ معينة، ونظرةٍ إلى العالم معينة. وعلى هذا النحو تكاد تمتزج «صورة المؤلف» مع صورة إنسان حقيقي.

إن المؤلف الحقيقي لا يمكن أن يصبح صورة، ذلك أنه هو مبدعُ كلِّ صورة، وكلِّ ما له صلة بالصورة في العمل الأدبي. لذا فإن ما يسمَّى بـ «صورة المؤلف» لا يمكن أن يكون إلا واحدة من صور العمل الأدبي المعني (وفي الحقيقية، صورة من نوع خاص). إن الفنان كثيراً ما يصوّر نفسه في لوحة، ويرسم صورته الشخصية (أوتوبورتريه). غير أننا لا نرى المؤلف في هذه الصورة الشخصية كما هو (إذ لا يمكن رؤيته)، وفي جميع الأحوال فإننا لا نراه فيها أكثر مما نراه في أي من أعماله الأخرى؛ إنه يتكشف أكثر ما يتكشف في لوحاته الأفضل. إن المؤلف ـ المبدع ـ لا يمكن أن يُخلَق في المجال الذي يكون هو نفسه خالقَه.

إنه natura naturans وليس natura naturata. إننا لا نرى الخالق إلا في خلقه، وليس خارجه، بأي حال من الأحوال.

***

إن المؤلف وهو يخلق عمله الأدبي لا يتوجه به إلى عالِم الأدب، ولا يتوقع فهماً خاصاً من منظور علم الأدب، ولا يسعى إلى تشكيل جماعة من علماء الأدب. إنه لا يدعو إلى وليمته الباذخة علماء الأدب.

إن علماء الأدب المعاصرين (البنيويين في معظمهم) يحددون في العادة مستمعاً محايثاً للعمل الأدبي بوصفه يفهم كل شيء، مستمعاً مثالياً؛ هذا المستمع تحديداً هو ما يسلَّم به في العمل الأدبي. إنه، بالطبع، ليس مستمعاً إمبريقياً ولا تصوراً سيكولوجياً، ليس صورة المستمع في نفس المؤلف. إنه كيان مثالي مجرد. ويقابله مؤلف مثالي مجرد مثله تماماً. في ضوء هذا الفهم، من حيث الجوهر، يكون المستمع المثالي انعكاساً مرآتياً للمؤلف، تكراراً له. إنه لا يستطيع الإتيان بشيء يخصه، بشيء جديد إلى العمل الأدبي المفهوم فهماً مثالياً، وإلى فكرة المؤلف الكاملة كمالاً مثالياً. إنه موجود في زمان ومكان هما الزمان والمكان اللذان يوجد فيهما المؤلف نفسه، وبالأحرى هو، شأنه شأن المؤلف، خارج الزمان والمكان (مثل كل كيان مثالي مجرد)، ولذلك لا يمكن له أن يكون آخرَ (أو غريباً) بالنسبة للمؤلف، لا يمكن أن يكون له أي فائض يعرَّف بالآخَروية. ولا يمكن أن يقوم بين المؤلف وهذا المستمع أي تعامل، ولا أي علاقات درامية فعالة، إذ إنهما ليسا صوتين، بل هما مفهومان مجردان متساويان كل مع نفسه، وفيما بينهما. ولا يمكن أن يكون هنا إلا تجريدات ميكانيكية أو مُرَيْضَنَةٌ (أُلبِست ثوب الرياضيات)، اجترارية فارغة. ما من ذرّة شخصنة هنا.

التعرُّف إلى الشيء والتعرُّف إلى الشخصية

لا بد من توصيفهما (الشيء والشخصية) كحدين: الشيء الخالص: الميت الذي ليس له إلا ظاهر، وليس موجوداً إلا من أجل الآخر، والقادر أن يتكشَّف كلياً وحتى النهاية بفعلٍ أحاديِّ الجانب يقوم به هذا الآخر

(المتعرِّف). هذا الشيء الذي يفتقر تماماً إلى جوّانية خاصة به لا تكون غريبة عنه ولا قابلة للاستهلاك، لا يمكن أن يكون أكثر من مادة للاهتمام العملي. أما الحد الثاني فهو الفكرة عن الشخصية بحضور الشخصية نفسها، إنه التساؤل، الحوار. وفيه لا بد من قيام الشخصية بكشف ذاتي حر للشخصية. ففيها توجد نواة جوانية لا يمكن ابتلاعها، استهلاكها (هنا تكون المسافة محفوظة دائماً)، ـ نواة لا يمكن أن يكون الموقف منها إلا نزاهة خالصة؛ وحين تتكشف من أجل الآخر تظل أبداً لنفسها أيضاً. إن المتعرِّف لا يطرح السؤال هنا على نفسه بالذات ولا على طرف ثالث بحضور الشيء الميت، وإنما على المتعرَّف إليه بالذات. والمعيار هنا ليس دقة التعرُّف، وإنما عمق التغلغل. إن التعرُّف هنا موجه إلى ما هو فردي. وهذا مجال الاكتشافات، والإلهامات، والتعرفات، والأخبار. مهم هنا السر والكذب سواء بسواء (وليس الخطأ).

إن الفعل ثنائي الطرف، التعرف ـ السبر، شديدُ التعقيد. ففعالية المتعرِّف تتضافر مع فعالية ما يتكشَّف (الحوارية)؛ وإجادة التعرف مع إجادة التعبير عن الذات. إننا هنا أمام التعبير والتعرف على (فهم) التعبير، أمام الديالكتيك المعقَّد بين البراني والجواني. ليس للشخصية بيئة ومحيط فقط، بل ولها أفقها الخاص أيضاً. إن أفق المتعرِّف يتفاعل مع أفق المتعرَّف إليه. هنا أكون «أنا» موجوداً من أجل الآخر، وبمساعدة الآخر. إن تاريخ الوعي الذاتي المحدد لا معنى له من غير دور الآخر فيه، من غير انعكاسه في الآخر.

إن المشكلات الملموسة في علم الأدب وعلم الفن مرتبطة بالعلاقة المتبادلة بين محيط وأفق الـ «أنا» والآخر. إن التغلغل في الآخر (الامتزاج به) يترافق مع الحفاظ على المسافة (على المكان) التي تضمن فائض التعرف. وينطبق هذا على التعبير عن الشخصية، وعلى التعبير عن الجماعات، والشعوب، والعصور، وعلى التاريخ نفسه، وعلى ما لهؤلاء جميعاً من آفاق ومحيط. إن مادة العلوم الإنسانية هي الوجود المعبِّر و الناطق. وهذا الوجود لا يتطابق مع نفسه قطّ، ولذلك فهو لا ينفد في معناه وقيمته.

الدقَّة، معناها وحدودها

تفترض الدقة تطابق الشيء مع نفسه بالذات. والدقة ضرورية من أجل الامتلاك العملي. والوجود الذي يتكشف ذاتياً لا يمكن أن يكون مرغَماً ولا مرتبطاً. إنه حر، ولذلك فهو لا يمثل أي ضمانات. ولذا فإن التعرف هنا لا يستطيع أن يمنحنا شيئاً أو يضمن لنا شيئاً.

إذاً، هناك حدان، هما الفكرة والتطبيق (الفعلُ)، أو نوعان من العلاقة (هما الشيء والشخصية). وكلما ازدادت الشخصية عمقاً، أي قرباً من الحد الشخصي الأقصى، ازداد تعذّر تطبيق المناهج التعميمية؛ فالتعميمية وعبادة الشكل تمحوان الحدود بين النبوغ وانعدام الموهبة.

إن مادة الدقة في العلوم الطبيعية هي التطابق (a = a). أما الدقة في علم الأدب فتتمثل في التغلب على غرابةِ ما هو غريب دون أن تحوله إلى ما هو لي على نحو صرف (شتّى ضروب الاستبدال، والتحديث، وعدم معرفة الغريب ...إلخ). إن أهم شيء هنا هو العمق، أي ضرورة الوصول، والتعمُّق حتى النواة الإبداعية للشخصية، النواة التي تعيش فيها الشخصية، أي تكون خالدة.

إن العلوم الدقيقة هي الشكل المونولوجي للمعرفة، أي: أن الذهن يتأمل الشيء ويتحدث عنه. فلا وجود هنا إلا للذات، أي للمتعرِّف (المتأمِّل) و(المتكلِّم). ولا يقابل الذات هنا إلا الشيء الأخرس. إن أيّ موضوع للمعرفة (بما في ذلك الإنسان) يمكن تلقيه ومعرفته بوصفه شيئاً. غير أن الذات (الشخصية) كما هي لا يمكن تلقيها ودراستها بوصفها شيئاً، وذلك لأن الذات بوصفها ذاتاً لا تستطيع، ما دامت ذاتاً، أن تكون خرساء، وبالتالي فإن التعرف إلى الذات لا يمكن أن يكون إلا حوارياً.

ثمة أنواع مختلفة من فاعلية النشاط التعرُّفي: فاعلية المتعرف إلى الشيء الأخرس وفاعلية المتعرف إلى ذات أخرى، أي فاعلية المتعرف الحوارية التي تلاقي الفعالية الحوارية للذات المتعرفة. فالتعرف الحواري هو اللقاء .

ليس السؤال والجواب علاقتين منطقيتين (مقولتين)؛ فلا يمكن جمعهما في وعي واحد (متحد ومغلق في ذاته)؛ وكل جواب يولِّد سؤالاً جديداً. إن السؤال والجواب يتطلبان عدم وجود أحدهما في الآخر. إذا كان الجواب لا يولِّد من نفسه سؤالاً جديداً فإنه يسقط من الحوار ويندرج في التعرف المنظومي عديم الملامح. ويتطلّب الحوار مكانين مختلفين للسائل والمجيب (وعالمين من المعنى مختلفين، أي الـ «أنا» و«الآخر»).

إن السؤال والجواب من وجهة نظر وعيٍ «ثالث» وعالمِه «الحيادي»، حيث كل شيء قابل للاستبدال، يفقدانِ الصفات الشخصية حتماً.

على أن علم الأدب المعاصر (ولا سيَّما البنيوي) لا يكون، في معظم الأحيان، فيه إلا الذات، أي ذات الباحث نفسه. حيث تنقلب «الأشياء» إلى مفاهيم (تجريدات مختلفة المستوى)؛ إلا أن الذات لا يمكن أن تصبح مفهوماً قط (فهي نفسها تتكلم وتجيب). إن «المعنى» شخصاني: فدائماً فيه سؤال، مخاطبة واستباق للجواب، فيه اثنان دائماً (كحد أدنى للحوار). إنه شخصنة غير سيكولوجية، بل هو شخصنة مرتبطة بالمعنى.

مشكلة حدود النص والسياق

كل كلمة (كل علامة) في النص تفضي بنا إلى خارج حدوده. فلا يجوز حصرُ التحليل (التعرف والفهم) بهذا النص وحده. إذ إن كل فهمٍ هو تحديد لعلاقة هذا النص بنصوص أخرى وإعادةُ فهم له في سياقٍ جديد (لي، معاصر، في المستقبل). إن سياق المستقبل الذي أستبقه هو الإحساس بأنني أقوم بخطوة جديدة (تحركت من مكاني). ومراحل حركة الفهم الحوارية هذه هي: نقطة انطلاق، أي هذا النص، وحركة إلى الوراء، أي إلى السياقات الماضية، وحركة إلى الأمام، أي استباق (وبداية) سياق المستقبل.

لا يعيش النص إلا بالتَّماس مع نص آخر (سياق). وحصراً في هذه النقطة من التّماس بين النصوص ينبثق النور الذي يضيء ما وراء وما أمام، ويُشرِك هذا النص في الحوار. ونحن نشدد على أن هذا التّماس هو تماس حواري بين نصوص (أقوال)، وليس تماسَّ تقابلات oppositionsآلياً غيرَ ممكن إلا في حدود نص واحد (لا نص وسياقات) بين عناصر تجريدية (علامات داخل النص)، وليس ضرورياً إلا في المرحلة الأولى من الفهم (فهم القيمة وليس المعنى). ووراء هذا التماس يأتي تماس الشخصيات وليس الأشياء (في الحد). إننا إذا ما حوَّلنا الحوار إلى نص متصل واحد، أي إذا ما محونا الحدود بين الأصوات (تبدلات الذوات الناطقة) وهو أمر ممكن في حدود (مثلاً، الديالكتيك المونولوجي عند **هيغل**)، فإن المعنى العميق (اللانهائي) سوف يختفي (فنصطدم بالقاع، ونضع نقطة ميتة).

إن التشييء الكامل والأقصى لا بد أن يفضي حتماً إلى اختفاءِ ما للمعنى (أيِّ معنى) من لانهائيةٍ ولاقرار.

إن الفكرة، الشبيهة بسمكة في حوض، تصطدم بقاعه وبجدرانه ولا تستطيع السباحة قُدُماً وفي العمق ... أمّا الفكرة الحقيقية فلا تعرف إلا نقاطاً افتراضية، إنها تمحو جميع النقاط الموضوعة من قبل.

إن إضاءة النص لا بنصوص أخرى (سياقات)، بل بواقع شيئي (مشيَّأ) خارج نصيٍّ، موجودةٌ في ما هو محض تحليلات سيرية، وسوسيولوجية ابتذالية، وسببية (على طريقة العلوم الطبيعية)، وكذلك في النزعة التاريخية غير المشخصنة («تاريخ بلا أسماء»). إن الفهم الأصيل في الأدب وفي علم الأدب هو دائماً فهم تاريخي ومشخصن. وكل ما يسمّى في الأدب أشياء وموادّ «realis» هو أشياء تُنذِر بالكلمة.

وتتمثل الغاية في أن الوسط الشيئي، الذي يؤثر آلياً على الشخصية، يجب أن نرغمه على الكلام، أي في أن نكشف فيه الكلمة الكامنة والنغمة، في أن نحوله إلى سياق ذي معنى لدى الشخصية المفكرة، المتكلمة

والفاعلة (بما في ذلك الشخصية المبدعة). وهذا ما يفعله، من حيث الجوهر، كلّ، تقرير ذاتي/ اعترافي جدّيّ وعميق، وسيرة ذاتية، وشعر وجداني صِرف ...إلخ. وقد بلغ **دَسْتَيِّفسكي**، من بين الكتاب، أكبر عمق في تحويل الشيء إلى معنى، وهو يكشف عن أفعال أبطاله الرئيسيين وأفكارهم. إن الشيء، ما دام شيئاً، لا يمكن أن يؤثر إلا على شيء؛ فلكي يؤثر على شخصية ينبغي عليه أن يكشف عن قدرته ذاتِ المعنى، أن يصبح كلمة، أي أن يندرج في السياق الكلامي/ المعنوي الممكن.

عندما نحلل تراجيديات **شكسبير** نلاحظ أيضاً التحول المتسق لمجمل الواقع الذي يؤثر على الأبطال إلى سياق ذي معنى لأفعالهم وأفكارهم ومكابداتهم: فإما أن يكون ذلك كلمات مباشرة (كلمات الساحرات، وشبح الأب ...إلخ)، أو أحداثاً وظروفاً مترجمة إلى لغة الكلمة الكاشفة المحتملة .

يجب التأكيد على أنه لا يوجد هنا اختزال مباشر ومحض لكل شيء إلى قاسم مشترك واحد هو أن الشيء يظلّ شيئاً، والكلمةُ كلمةً، وأنهما يحافظان على جوهرهما مكتفيين بالامتلاء بالمعنى.

لا يجوز أن ننسى أن الشيء والشخصية حدّان، وليسا ماهيتين مطلقتين. فالمعنى لا يستطيع (ولا يريد) أن يغيّر الظواهر الفيزيائية والمادية وغيرها، إنه لا يستطيع أن يتصرف كقوة مادية. بل وهو ليس بحاجة إلى ذلك : فهو أقوى من أية قوة، إنه يغير المعنى الكلّي للأحداث الفنية والواقع دون أن يغير قيد أنملة في تكوينها الفعلي (المعيشي)، إذ يبقى كل شيء كما كان، ولكنه يكتسب معنى آخر تماماً (تغيير معنى الوجود). إن كل كلمة في النص تتغير في السياق الجديد.

هل من مقابل للسياق في العلوم الطبيعية؟ إن السياق شخصاني دائماً (حوار لا نهائي لا توجد فيه كلمة أولى ولا أخيرة)، أما العلوم الطبيعية ففيها نظام موضوعي (عديم الذات).

إن فكرنـا و ممارسـتنا غيـرَ التقنيـة، وإنمـا الأخلاقيـة (أي تصـرفاتنا المسـؤولة) يجريـان بـين حـدَّين همـا : مواقفنـا مـن الشـيء، ومواقفنـا مـن الشخصـية. فبعض أفعالنـا (التعرفيـة والأخلاقيـة) يتطلـع إلـى حد التشييئ دون أن يبلغ ذاك الحد قطّ؛ وبعضـها الآخر يتطلع إلـى حد الشخصـنة دون أن يبلـغ نهايتهـا. إلا أن الشخصـنة ليسـت بـأي حـال مـن الأحـوال تعميمـاً للذاتيـة. إن الحـد هنـا لـيس الــ «أنـا»، بـل هـو الــ «أنـا» بالتفاعـل مـع شخصيات أخرى.

***

تلعب الصور ـ الرموز في الأدب دوراً كبيراً (أكثر مما يُظَنّ أحياناً). إن انتقال الصورة إلى رمز يُكسبها عمقاً ذا معنى وأفقاً ذا معنـى خاصـين. فمضمون الرمز الأصيل مرتبط، عبر تواشجات ذات معنى غيرِ مباشرة، بفكرة وحدة العـالم، بكمـال وحدة الكـوني والبشـري. فكل ظـاهرة خاصـة منغمسةٌ في فوضـى أصـول الوجود الأولـى. علـى أنـه، خلافـاً للأسطورة، يوجد هنا إدراك لعدم تطابقها مع معناها الخاص نفسه.

إن كل تأويل للرمز يظلّ بحد ذاته رمزاً، ولكنه مُعَقْلَن قليلاً، أي مقرَّب من المفهوم قليلاً. وتعريف المعنى بكل ما لجوهره من عمق وتعقيد إنّما ينطـوي علـى «إضـافة» عـن طريـق الخلـق الإبـداعي. وفـي هذا استباق للسـياق المتنـامي لاحقـاً، إلحـاق لـه بالكـل النـاجز وإلحـاق بالسـياق غيـر الناجز؛ ذكريات مستعادة وإمكانات مستبَقة (فهم في سياقات بعيدة)؛ حين نتذكر نأخذ بالحسبان أيضـاً مـا تعاقب من حوادث (في حدود الماضـي)، أي أن ما نتذكره نتلقاه ونفهمه في سياق الماضي غير الناجز.

إلـى أي حد فـي مقدورنا أن نكشـف ونعقِّب علـى معنـى (الصـورةِ أو الرمـز)؟ لـيس ذلـك ممكنـاً إلا بوسـاطة معنـى آخر(للرمـز أو للصـورة) (مسـاوٍ فـي الشكل والتبلور). إذ إن إذابتـه فـي مفـاهيم أمـر مسـتحيل. مـا يمكن هو إما عَقْلَنَةُ المعنـى نسبياً (تحليلـه تحليلاً علميـاً عاديـاً)، أو تعميقه بوساطة معانٍ أخرى (تأويلـه تـأويلاً فلسفياً فنيـاً)، أي تعميقه عبر توسيع

سياق بعيد. إن تفسير البنى الرمزية مرغم على الخوض في لانهائية المعاني الرمزية، ولذلك فهو لا يستطيع أن يصبح علمياً بمعنى علمية العلوم الدقيقة.

لا يستطيع تأويل المعاني أن يكون علمياً، ولكنه تعرُّفي بعمق. إنه يستطيع أن يقدم خدمة مباشرة للممارسة ذات الصلة بالأشياء. يشير **س. س.أفيرينتسِف**، وهو على حق في إشارته، إلى أنه «...سيكون علينا أن نعترف بعلم الرموز ليس بوصفه «غير علمي»، وإنما بوصفه شكلاً علمياً آخر للمعرفة، له في ما يتعلّق بالدقة قوانينُه الداخلية الخاصة ومعاييره»[1].

المضمون بوصفه جديداً، والشكل بوصفه مضموناً مقولباً، جامداً، عتيقاً (معروفاً)

يمثل المضمون جسراً ضرورياً إلى جسر جديد غير معروف بعدُ. لقد كان الشكل نظرة إلى العالم قديمة معروفة ويفهمها الجميع. وفي العصور ما قبل الرأسمالية كان الانتقال بين الشكل والمضمون أقل حدة وأكثر انسيابية: إذ كان الشكل مضموناً غير مبتذل، لم يتحجّر بعدُ، لم يتثبّت بالكامل، وكان مرتبطاً بنتائج الإبداع الجماعي العام، بالمنظومات السطورية، مثلاً. كان الشكل شبيهاً بمضمون استتباعي؛ كان مضمون العمل الأدبي يوسِّع المضمون الموجود في الشكل أصلاً، ولم يكن يخلقه بوصفه شيئاً جديداً يبدعه من منظور المبادرة الفردية. وبالتالي، فإن المضمون، وبقدْر معلوم، سبق العمل الأدبي. ولم يكن المؤلف يخترع مضمون عمله الأدبي، وإنما كان يكتفي بتطوير ما هو موجود أصلاً في الموروث الحكائي.

إن الجانب السيمانطيقي المحض في العمل الأدبي، أي قيمة عناصره (المرحلة الأولى من الفهم) سهل المنال مبدئياً على أي وعي فردي. ولكن الجانب المتعلّق بالأهمية والمعنى فيه (بما في ذلك الرموز أيضاً) لم يكن

---

(1) الموسوعة الأدبية الموجزة، ج 6، موسكو، 1971، عمود 828.

له وزن إلا بالنسبة لأفراد تربط فيما بينهم ظروف عامة ما في الحياة (قارن المعنى الأوَّلي لكلمة «رمز»)، روابط أُخوَّةٍ رفيعة المستوى في نهاية المطاف.

يمكن أن يكون للتعبير عن العلاقات القيمية - العاطفية طابع ليس كلامياً - شرحياً، بل، كما يقال، طابع استتباعي في النبرة. إن النبرات الأكثر جوهرية وثباتاً تشكل مخزوناً نبرياً لجماعة اجتماعية معينة (أمّة، طبقة، جماعة مهنية، حلقة...إلخ). يمكن أن نتكلم بالنبرات وحدها، وذلك بعد أن نجعل الجزء الذي نعبِّر عنه بالألفاظ في كلامنا نسبياً، وقابلاً للاستبدال، ولا قيمة له تقريبياً، (مثلما نستخدم في كثير من الحالات كلمات لا حاجة لنا بها من حيث معناها، أو نكرر كلمة أو جملة بعينها لا لسبب إلا لكي يكون لدينا حامل مادي للنبرة التي نحتاجها).

لا يمكن للسياق النبري - القيمي خارج النصي أن يتحقق إلا جزئياً في أثناء قراءة (تنفيذ) النص المعني، ولكنه في الجزء الأكبر منه، ولا سيَّما في طبقاته الأكثر جوهرية وعمقاً يظلّ خارج النص المعني بوصفه خلفية تحاورية لتلقيه. هذا ما تفضي إليه بدرجة معلومة مشكلة مشروطية العمل الأدبي الاجتماعية (خارج الكلامية) .

فالنص مطبوعاً، أو مكتوباً، أو شفوياً (مسجَّلاً)، ليس مساوياً لمجمل العمل الأدبي بكليته (أو «للموضوع الجمالي»). إذ يندرج في العمل الأدبي سياقه الضروري الخارج نصي أيضاً. لكأن العمل الأدبي مدثَّر بموسيقا السياق القيمي - النبري الذي يُفهَم ويقيَّم فيه (وبالطبع، فإن هذا السياق يتغير حسب عصور فهمه، ما ينشأ عنه صدى جديد للعمل الأدبي).

إن الفهم المتبادل بين العصور، وآلاف السنين، والشعوب، والأمم، والثقافات، يضمن الوحدة المعقَّدة للبشرية جمعاء، لكل الثقافات البشرية، الوحدة المعقدة للأدب البشري. ولا يتكشف هذا كله إلا على امتداد «زمن كبير». فكل صورة يجب أن نفهمها ونقيِّمها على امتداد «زمن كبير».

وكثيراً ما يتشاغل التحليلُ متعثِّراً في مكان ضيق من زمان صغير، أي الحاضر والماضي القريب، والمستقبل المتصوَّر، أي المرغوب، أو المخيف، «يتشاغل بـ» أشكال قيمية ـ عاطفية لاستباق المستقبل في اللغة ـ الكلام (أوامر، رغبات، تحذيرات، تعاويذ ...إلخ)، بموقف بشري ضحل إزاء المستقبل (رغبة، أمل، خوف)؛ ما من فهم لما هو قيمي من احتمالية، مباغَتَة، أو كما يقال «فجائية»، من جِدَّةٍ مطلقة... إلخ، ما من تجرُّد عن النفس في التصورات عن المستقبل (المستقبل بدوني).

وفي «الزمن الصغير» يكمن أيضاً التعارض بين الجديد والقديم في الأدب. وهو تعارض لا مناص منه، غير أن نواة الأدب «الجوهرية» تقع وراء هذا التفريق (كما الحقيقة، وكما الخير). وفي أطر «الزمن الصغير» الضيقة هذه نفسها يكمن أيضاً الموقف إزاء العصر: ألا نتأخر وأن نسبق (أي الطليعية).

ما من كلمة أولى ولا أخيرة، وما من حدود للسياق الحواري (إنه يذهب بعيداً في الماضي اللانهائي وفي المستقبل اللانهائي). وحتى المعاني الماضية، أي المولودة في حوار القرون الغابرة، لا تستطيع قط أن تكون مستقرة (ناجزة ومكتملة مرة وإلى الأبد)، إنها ستظل تتغير أبداً، (وتتجدد) في سيرورة التطور اللاحق، المستقبلي الذي يطرأ على الحوار. ففي أية لحظة من لحظات تطور الحوار توجد كميات هائلة من المعاني المنسية لا تحصى، غير أنها لحظات معينة من تطور الحوار لاحقاً، عبر مسيرته، سوف تستعاد من جديد وتنبعث في ثوب متجدد (في سياق جديد). ما من شيء يموت موتاً مطلقاً، وسيكون لكل معنى ـ في «الزمن الكبير» ـ عيدُ انبعاثه.■

الحب عند ستندال

خوسِّه أورتيغا إي خاسّيت

ت. علي إبراهيم الأشقر

الحب عند ستندال — Amor en Stendhal (1)

خوسِه أورتغا إي غاسّيت — J. Ortega y Gasset

I

إنَّ رأس ستندال Stendhal مملوء بالنَّظريَّات، لكنَّه لا يمتلك مواهب المنظِّر. وهو يشبه في ذلك كما في بعض الأشياء الأخرى كاتبنا باروخا Baroja(2)، الذي يكون ردّ فعله على كل شأن إنساني بشكل مذهبي (تنظيري) أوَّلاً. كلاهما إذا نظرنا إليه من غير حذر مناسب، يظهر بمظهر فيلسوف انحرف باتجاه الأدب. ومع ذلك، هما نقيضا ذلك تماماً. يكفي أن نلاحظ أنَّهما كليهما يمتلكان مجموعة غزيرة من النَّظريَّات. أمَّا الفيلسوف، فعلى العكس من ذلك، لا يمتلك منها سوى نظريَّة واحدة. وهذا هو العَرَض الذي يميِّز أساساً الطَّبع النَّظريّ الحقيقيّ من الطَّبع الذي يكون نظريَّاً في الظّاهر فحسْب.

ويبلغ المنظِّر الصّيغة المذهبيَّة مدفوعاً برغبة ملحَّة للتَّطابق مع الواقع. ويتَّخذ من أجل هذه الغاية احتياطاتٍ كثيرة، أحدها أن يُبقي حشد أفكاره في وحدة صارمة وتماسك. لأنَّ الحقيقة واحدة بشكل رهيب. وما كان أشدّ

---

(1) من كتاب دراسات في الحب

(2) من كبار الروائيين في إسبانيا في النصف الأوَّل من القرن العشرين. المترجم.

ذعر برمنيدس Parmenides لمَّا اكتشف ذلك! أمَّا أذهاننا وحساسيتنا فهي على العكس من ذلك، متقطعة ومتناقضة ومتعدّدة الأشكال. وينزل المذهب عند ستندال وباروخا إلى لغة محضة وجنس أدبي يصلح أن يكون أداة للفيض الشّعري. ونظريّاتهما أغانٍ. إنَّهما يفكّران في «المع» و«الضد»، وهذا شيء لا يعمله المفكّر إنَّهما يحبّان ويبغضان بالتَّصورات، لذلك كانت مذاهبهما متعدّدة وتتكاثر على شكل بكتيري متخالفة متعارضة، كل منها وليد الانطباع الآني. إنَّهما يقولان الحقيقة طِبقاً للأغاني، لكن ليس حقيقة الأشياء بل حقيقة المغنّي.

ومع ذلك، لا أتطلَّع إلى الإيحاء بذمّ ما، فلا ستندال ولا باروخا كانا يطمحان بعامَّة إلى أن يُصنّفا كفيلسوفين، وإذْ بيّنتُ هذا المظهر القلِق من طبعهما الفكري، فلم يكن ذلك إلا بدافع الشعور باللذة الكبرى بأن آخذ البشر كما هم. كانا يبدوان فيلسوفَين، فَبِئْس! tant pis. لكنَّهما ليسا كذلك، فحبَّذا! tant mieux.

حالة ستندال مع ذلك، أعوص من حالة باروخا؛ لأنَّ هناك موضوعاً أراد أن ينظِّر عنه بجدٍّ كامل. وهو بالمصادفة، الموضوع ذاته الذي كان يعتقد سقراط ـ رأسُ الفلاسفة ـ أنَّه من اختصاصه: ta erotiká، أي: شؤون الحب.

دراسة «في الحب»، كتاب مقروء أكثر مما يُقرأ من الكتب. يصل أحدهم إلى حجرة المركيزة أو الممثِّلة، أو ببساطة السَّيِّدة الكوسموبوليتيَّة. ويجب الانتظار لحظات. وتجتذب اللوحاتُ ــولمَ يتعيَّن وجود لوحات على الجدران لا محالة؟ ـ تجتذب نظرتنا أوّلاً. ولا مندوحة لنا عن ذلك. إنَّه الانطباع النزق ذاته الذي يحدثه فينا العمل الفنّي دائماً تقريباً. اللوحة هي كما هي. لكنَّها كان يمكن أن تكون شيئاً آخر أيضاً. إذْ نحتاج دائماً إلى هذا الانفعال الدرامي عند العثور على شيء ضروري. ثمَّ قطع الأثاث وبينها بعض الكتب. ثمَّ متن كتاب. فماذا يقول؟ «في الحب»، كبحث في أمراض الكبد في بيت الطَّبيب. وتطمح المركيزة والممثِّلة والسيدة الكوسموبوليتيَّة إلى أن يكنَّ بشكل لا محيد عنه اختصاصيَّاتٍ في

الحبّ، ويُردنَ أن يكنَّ على علمٍ به، كمن يشتري سيَّارة فيحصل تكملةً لها على كتيِّب حول المحرِّكات الانفجاريَّة.

وقراءة الكتاب تبعث على اللذَّة. فدأب ستندال أن يقصّ، حتَّى حينما يعرِّف ويعلِّل وينظِّر. في رأيي هو خير سارد موجود، وهو رأس الساردين أمام العليّ القدير. لكن، أصحيحة هذه النَّظريَّة المشهورة عن الحبّ بصفته بلورة؟ ولِمَ لمْ تُجرَ أيَّة دراسة معمَّقة عنها؟ يُشاع عنها إشاعة ولا يُخضعها أحد إلى تحليل موائم.

ألا تستحقّ عناء التَّحليل؟ باختصار، يُلاحظ أنَّ هذه النَّظريَّة تصف الحبَّ أنَّه وهم في الأساس. لا لأنَّ الحبّ يُخطئ الطَّريق أحياناً، وإنَّما هو في جوهره خطأ. نحن نعشق إذا أسقطت مخيَّلتنا على شخص آخر كمالاتٍ غيرَ موجودة فيه. وسوف يتلاشى الوهم ذات يوم، ومعه يموت الحبّ. وهذا أسوأ من التَّصريح أنَّ الحبّ أعمى تبعاً لعادة قديمة. وفي نظر ستندال، هو أقلّ من أعمى: إنَّه راءٍ، لا لأنَّه يرى الواقع بل يحلّ محلّه.

يكفينا النَّظر إلى هذا المذهب من الخارج حتَّى نعيّنه في الزَّمان والمكان. إنَّه إفراز نموذجي للإنسان الأوروبي في القرن 19. وهو يزدهي بالملمحين المميَّزين: المثاليَّة والتشاؤم. فنظريَّة «البلورة» مثاليَّة لأنَّها تجعل من الموضوع الخارجي الذي نتَّجه نحوه مجرَّد إسقاط من الذَّات. والأوروبي يميل منذ عصر النَّهضة إلى هذه الطَّريقة في تفسيره العالَم كفيض روحي. وقد كانت هذه المثاليَّة حوالي القرن 19 فرحة نسبيَّاً. فالعالم الذي تُسقطه الذات على ما حولها، هو على طريقتها، واقعي وحقيقي ومملوء بالمعنى. لكنَّ نظريَّة «البلورة» متشائمة. إنَّها تميل لتبيِّن لنا أنَّ ما نعدّه وظائف طبيعيَّة لروحنا، ليس غير حالات خاصَّة من النَّشاز. وهكذا يريد تين Taine أن يُقنعنا بأنّ الإدراك الطَّبيعي ما هو غير هلوسة مستمرَّة وجماعيَّة. وقد كان هذا من خواصّ إيديولوجيا القرن 19. إذ يُفسَّر فيه الطَّبيعي باللاطبيعي، والأعلى بالأدنى. وهناك جهد غريب لتبيان أنَّ العالَم فوضى مطلقة quid pro quo، وقصور جوهري. وسوف

يحاول عالِم الأخلاق أن يوحي إلينا أنَّ كلّ غَيرة هي أنانيَّة مبطَّنةlarvada. وقد وصف داروين بأناة العمل المكيِّف الذي يحقّقه الموت في الحياة، وجعل الصراع من أجل الوجود القوَّة الحيويَّة العظمى، وبالمثل، سيضع كارل ماركس صراع الطَّبقات في أسِّ التَّاريخ.

لكنَّ الحقيقة هي عكس ذلك التَّشاؤم العنيد تماماً، وتنجح في أن تستقرّ داخله من غير أن يلحظ المفكّر الأنكد ذلك. وهذا هو واقع الحال في نظريَّة «البلورة». إذ نعترف فيها في نهاية المطاف، أنَّ الرجل يُحبّ فقط ما يمكن أن يُحَبّ، وما هو جدير بأن يُحَبّ: لكنَّه، إذْ لا يجده في الواقع، كما يبدو، يُضطرّ إلى أن يتخيَّله، وهذه الكمالات المُتخيَّلة هي التي تثير الحبّ. وسهل جدّاً أن نصف الأشياء الرَّائعة أنَّها تخيّلية. لكنَّ من يصنع ذلك ينسى أن يطرح على نفسه المشكلة التي تبرز حينئذ. فإذا كانت هذه الأشياء المثارة غير موجودة، فكيف نعلم بها؟ وإذا لم يكن في المرأة الحقيقيَّة أسباب كافية لإثارة هياج الحبّ ففي أيّ «منتجع[1]» غير موجود، عرفنا المرأة المُتخيَّلة القادرة على جعلنا نلتهب؟

بالطَّبع، يُبالغ بقوَّة التَّزييف الكامنة في الحبّ. فإذا لاحظنا أنَّه يتخيَّل أحياناً صفاتٍ لا يمتلكها في الواقع الكائن المحبوب، فعلينا أن نسأل أنفسنا إن لم يكن التَّزييف الحبَّ ذاته. وينبغي لسيكولوجية في الحبّ أن تكون مرتابة جدَّاً في صدق الشّعور الذي تحلله. وإن أعقد ما في بحث ستندال في رأيي، هو هذا الاعتقاد بوجود ضروب من الحبّ غير موجودة. ولا يعني شيئاً آخر تصنيفه المشهور لضروب الحبّ: الحبّ هواية amour - goût، الحبّ ظهوراً amour - vanité، الحبّ هوىً. فإذا بدأ الحبّ بأن يكون مزيَّفاً بصفته حبَّاً، فمن الطَّبيعيّ جدَّاً أن يكون كلّ ما يحيط به مزيَّفاً، لا سيَّما الموضوع الذي أوحى به.

وإنَّ الحبّ هوى pasión وحده شرعيّ في نظر ستندال. وأحسب أنَّه مازال يجعل حلقة مصداقيَّة الحبّ فضفاضة جدًّا. وكان يجب أن تُدخل أيضاً في «الحب - هوى» ضروب مختلفة. وليس الحبّ ظهوراً أو

(1) ville d 'eaux، وهي تعني بالفرنسيَّة مدينة ينابيع حارَّة، واختصرناها بمنتجع . المترجم.

هواية يبعثان على الخطأ فحسب. بل يوجد مصدر آخر للتَّزييف مباشر وأكثر ثباتاً. فالحبّ هو النَّشاط الذي أُطري أكبر إطراء. فقد زيَّنه الشُّعراء دائماً وهذَّبوه بأدواتهم التَّجميليَّة بمنحه واقعاً مجرَّداً غريباً، حتَّى إنَّنا عرفناه قبل أن نشعر به، وقدَّرناه وأخذنا عدَّتنا لممارسته كفنّ ووظيفة. فتصوَّروا رجلاً أو امرأة يجعلان من الحبّ في كلّ حالٍ in genere، وبصورة مجرَّدة، المثال الأعلى لنشاطهما الحيوي. إنَّ كائنين كهذين يعيشان باستمرار عاشقين على شكل وهميّ. فهما لا يحتاجان إلى موضوع معيَّن يجعل شريان الحبّ فيهما يجري، وإنَّما يصلح لهذه الحالة كلّ شيء. إنَّهما يحبَّان الحبّ. وما المحبوب في الواقع، غير حجَّة. فإذا حدث لرجل ما هذا الأمر وعنده ميلٌ إلى التَّفكير، فسوف يخترع على شكل لا فكاك منه نظريَّة البلورة.

وستندال أحد محبِّي الحبّ هؤلاء. يقول آبل بونَّار A. Bonnard في كتابه الحديث حول «حياة ستندال الغراميَّة»: «هو لا يطلب من النِّساء شيئاً آخر سوى أن يُجزْنَ أوهامه. كان يحبّ لئلاَّ يشعر بنفسه وحيداً. لكنَّه في الواقع، كان هو وحده يختلق ثلاثة أرباع غراميَّاته».

هناك فئتان من النَّظريَّات حول الحبّ. إحداهما تتضمَّن مذاهب تقليديَّة، وآراء عامَّة خالصة تتكرَّر من غير حدس سابق بالوقائع التي تفصح عنها. والأخرى تشتمل على معانٍ أهمّ تأتي من التَّجربة الشَّخصيَّة. وهكذا يرتسم ويتكشَّف شكل غراميَّاتنا فيما نتصوَّره حول الحبّ.

ولا يوجد شكّ ما في حالة ستندال. إنَّنا إزاء رجل لم يُحِبّ حقَّاً، خاصَّة أنَّه لم يُحَبّ حقَّاً. وحياته ملأى بضروب الحبّ الزَّائفة. ومن ضروب الحبّ الزَّائفة يبقى في الرّوح الكآبة المُنبئة بزيفها، وتجربة تبخّرها. فإذا حلّلت وفُككت نظرية ستندال، شاهدنا بوضوح أنَّه فُكِّر فيها بالعكس؛ أي، أنَّ الذروة في الحبّ عند ستندال نهايتُه. فكيف نفهم أنَّ الحبّ ينتهي إذا ظلَّ الموضوع المحبوب هو هو ذاته؟ وسيكون من اللازم، بالحريّ، الافتراضُ، كما فعل كانط في نظريَّة المعرفة، أنَّ انفعالاتنا الإيروسيَّة لا

يضبطها الموضوع الذي تسعى نحوه، وإنَّما على العكس، خيالُنا المغرمُ الذي يُعدُّ الموضوع. والحبّ يموت لأنَّ ولادته كانت خطأ.

أمَّا شاتوبريان Chateaubriand فلم يفكِّر هكذا؛ لأنَّ تجربته كانت عكس تلك. ها نحن أمام رجل امتلك موهبة إثارة حبّ حقيقي، لكنَّه كان عاجزاً عن الشّعور بالحبّ حقّاً. لقد مرَّت بجانبه هذه المرأة أو تلك، وتلك الأخرى وقد أُضنين حبَّاً فجأة وإلى الأبد. «فجأة وإلى الأبد». ولسوف يحوك شاتوبريان بالضَّرورة مذهباً كان من أساس الحبّ الحقيقي فيه ألاّ يموت أبداً، وأنَّه يُولد فجأة.

II

إنَّ حبّ شاتوبريان وحبّ ستندال إذا قارناهما أحدهما بالآخر، ربَّما شكَّلا موضوعاً ذا فائدة سيكولوجيَّة تعلّم الذين يتكلَّمون بخفَّة عن دون خوان، بعضَ الأشياء. هاكم رجلين ذوَي قدرة إبداعيَّة عملاقة. ولن يُقال عنهما إنَّهما سيِّدان صغيران غزِلان (فوَّاران). وهي الصُّورة السَّخيفة التي قُلِّصت إليها صورة دون خوان في بعض الأذهان الضَّيِّقة والفارغة. وقد كرَّس هذان الرَّجلان مع ذلك خيرَ طاقاتهما سعياً للعيش مُحِبَّيْن دائماً. ولم يحصلا على ذلك يقيناً. وإنَّه لأمر صعب، كما أرى، لنفس وقَّادة أن تسقط في جنون الحبّ. لكنَّ واقع الحال أنَّهما حاولا يوماً بعد يوم، واستطاعا دائماً تقريباً أن يخلقا لنفسيهما الوهم أنَّهما كانا يحبَّان. لقد كانا يأخذان مأخذ الجِدّ غرامهما أكثر بكثير من أخذهما عملَهما الأدبي. والطَّريف أنَّ العاجزين عن الإتيان بعمل كبير وحدهم يعتقدون أنَّ ما يجب عملُه عكس ذلك: أن يأخذوا مأخذ الجِدّ العلم والفنّ أو السِّياسة، ويحتقروا الحب لكونه مادّة تافهة. وأنا لا أؤيد ولا أعارض: وإنَّما أقتصر على أن أثبت أن المبدعين الإنسانيين الكبار كانوا في العادة قليلي الجِدّ جدَّاً تبعاً للفكرة البرجوازيَّة الصَّغيرة عن هذه الفضيلة.

لكنَّ المهمّ من وجهة نظر الدون خوانيه معارضةُ ستندال بشاتوبريان. وقد كان ستندال مَنْ تهالك بإقدام أكبر في الدَّوران حول المرأة. ومع ذلك، هو نقيض دون خوان تماماً. أمَّا دون خوان فهو الشَّخص الآخر،

الغائب دائماً والملفوف بضباب كآبته، والأرجح أنَّه لم يغازل قطّ امرأة ما.

والخطأ ذو العيار الأكبر الذي يمكن اقترافه إذا حاولنا تحديدَ صورة دون خوان، الالتفاتُ إلى رجال يقضون حياتهم في حبّ النساء. وهذا يقود في أحسن حال إلى العثور على نموذج أدنى وتافهٍ من دون خوان. بل نصل بالحريّ، عبر هذا الدَّرب إلى النَّموذج المعاكس، على الأغلب. فماذا يحدث إذا أردنا عند تعريف الشَّاعر أن نوجِّه انتباهنا إلى الشُّعراء الرَّديئين؟ بالضَّبط لأنَّ الشَّاعر الرَّديء ليس شاعراً، وإنَّما نجد عنده فقط الرَّغبة، والكدّ والعرق والجهود التي يتطلَّع بها عبثاً إلى ما لا يستطيع. لأنَّ الشَّاعر الرَّديء يستبدل بالإلهام الغائب البهرجةَ التَّقليديَّة: لِمَّةً وسترة. وكذلك هذا الدون خوان المكدّ الذي يقوم كلّ يوم بعمله الغرامي. هذا الدون خوان الذي طالما «أشْبَه» دون خوان، هو نفيه وفراغه بالضَّبط.

دون خوان ليس الرَّجل الذي يقوم بمغازلة النساء، وإنَّما هو الرَّجل الذي تغازله النِّساء. هذه، هذه هي الواقعة الإنسانيَّة الأكيدة التي كان يجب أن يتأمَّلها أكثر قليلاً الكتَّابُ الذين طرحوا أخيراً موضوع الدوان خوانيَّة الخطير. في الواقع، يوجد رجال تعشقهم النِّساء بشدَّة وترداد فائق. وهاهنا مادَّة وافرة تدعو للتَّفكير. فيما تكمن هذه الموهبة الغريبة؟ أي سرّ حيويّ يختفي وراء هذا الامتياز؟ أمَّا الأمر الآخر، أمَّا التَّفكير خلقيَّاً حول كلّ صورة سخيفة لدون خوان رغبةً في التَّكلُّف، فتبدو لي جدّ ساذجة حتَّى تكون خصبة. وهذا عيب الوعَّاظ الأبدي: اختراع ثنوية خرقاء بغاية التَّمتُّع برفض كلّ ثنويَّة[1].

لقد كرَّس ستندال أربعين عاماً في طرْق أسوار الأنوثة، وتصوُّرِ منظومة استراتيجيَّة كاملة، بمبادئ وتبعات. كان يروح ويجيء ويتعنَّت ويتهالك في المهمَّة بعناد. والنَّتيجة عدم. فلم يستطع أن يكون محبوباً من أيَّة امرأة حبَّاً حقيقيَّاً. ولا موجب للدَّهشة من ذلك كثيراً؛ لأنَّ معظم الرِّجال يعانون مصيراً مماثلاً، حتَّى ابتُكرت لمعادلة عِثار الحظّ هذا،

(1) في الأصل maniqueo = مانوية، أي ثنوية الخير والشر . المترجم.

العادةُ والوهم بقبول ارتباطٍ ما غامض بامرأة أو تساهلٍ منها يُحصل عليه بألف جهد، على أنَّه حبّ جيِّد. ويحصل الأمر ذاته في المجال الجماليّ؛ لأنَّ معظم البشر يموتون من غير أن يتذوَّقوا قطّ انفعالاً حقيقيّاً بالفنّ؛ ومع ذلك اتُّفِقَ على قبول الدَّغدغة التي يُحدثها لحن فالس، أو التَّشويق الدّرامي الذي تثيره قصَّة، على أنَّهما انفعالان فنّيَّان.

وكانت غراميَّات ستندال زائفة من هذا الطّراز، ولم يُلحّ آبِل بونَّار كما يجب على ذلك في كتابه: حياة ستندال الغراميَّة، الذي أنهيت قراءته منذ عهد قريب، ودفعني لكتابة هذه الأفكار. والملاحظة هامَّة لأنَّها تفسِّر الخطأ الجذريّ في نظريَّته عن الحبّ، فقاعدة هذه النَّظريَّة تجربة زائفة.

ستندال يعتقد انسجاماً مع وقائع تجربته، أنّ َالحبّ «يُخلق»، وفوق ذلك، ينتهي. والصِّفتان كلتاهما خاصيّتان من خواصّ الغراميَّات الزَّائفة.

أمَّا شاتوبريان فيجد نفسه على العكس، في «خلق» الحبّ دائماً. وما كان بحاجة إلى أن يُجهد نفسه؛ لأنَّ المرأة تمرّ إلى جانبه فتحسّ فجأة بأنها مشحونة بكهرباء سحريَّة. إنَّها تستسلم حالاً وكلّيّاً. ولِمَ؟ آه، هذا هو السّرّ الذي كان يجب على البحَّاثة في الدون خوانية، أن يكشفوه لنا. ولم يكن شاتوبريان وسيماً، بل كان صغير الحجم، محنيّ الكتفين وجافي الطَّبع ومستاءً وشارداً دائماً. وكان ارتباطه بالمرأة المحبَّة يدوم ثمانية أيَّام. ومع ذلك، تعشق تلك المرأةُ «العبقريَّةَ» وهي في العشرين، وتظلُّ وهي في الثَّمانين مشغوفةً بها، عبقريَّة ربَّما لم ترها مرَّة أخرى. وهذه ليست تخيُّلات: إنَّها وقائع موثَّقة.

والمثال على ذلك وسْط أمثلة كثيرة: مركيزة ديكوستين de CUSTINE «فارسة فرنسا الأولى». كانت تنتمي إلى إحدى أنبل العائلات، وكانت بارعة الجمال. وقد كانت إبَّان الثَّورة طفلة تقريباً وحُكم عليها بالإعدام بالمقصلة. فأُنقذت بفضل الحبّ الذي أيقظته في إسكافيّ عضو في المحكمة. وهاجرت إلى إنكلترا. ولمَّا عادت كان شاتوبريان قد طبع للتَّوّ آتالا Atala. فعرفتِ المؤلف، وانبثق فوراً في داخلها جنون الحبّ. وقد

شـاء شـاتوبريان النـزق دائمـاً أن تبتـاع مـدام ده كوسـتين قصـر فيرفـاك Fervaques، وهو مقرّ إقامة إقطاعيَّة قديم بات فيه هنري الرَّابع ذات ليلـة. فجمعت المركيزة كلّ ما استطاعت من ثروتها التي لم تكن قد أعادت بناءها بعد الهجرة، واشترت القصر. لكنَّ شاتوبريان لم يُبدِ لطفاً في زيارته. لكنَّه قضى في نهاية المطاف فيه بضعة أيَّام، وكانت ساعات سامية في نظر تلك المرأة المشغوفة. فقرأ شاتوبريان بيتين من الشّعر حفرهما هنري الرَّابع على المدفأة بسكِّين الصَّيد:

مدام ديفرفاك
تستحقّ غارات شعواء.

وقد انقضت ساعات السَّعادة متسارعةً من غير عودة ممكنة. وابتعد شاتوبريان كيلا يعود، أو أنَّه فعل أقلّ من ذلك قليلاً: أبحر نحو جزر حبّ جديدة. ومرَّت الشُّهور والأعوام، وناهزت المركيزة ده كوستين السَّبعين. وأرتِ القصر أحد الزّوّار ذات يوم. ولمَّا وصل هذا إلى حجرة المدفأة الكبيرة، قال: «إذاً، هذا هو المكان حيث شاتوبريان ركع عند قدميك؟» وبادرت هي مستغربةً وكأنها مهانة: «آه، لا، لا، يا سيِّدي. أنا ركعتُ على قدمي شاتوبريان»

وكان ستندال يجهل هذا الطِّراز من الحبّ الذي يظلّ فيه كائن مرتبطاً مرَّة واحدة وإلى الأبد ارتباطاً كلِّيّاً بكائن آخر، كنوع من الطُّعم الميتافيزيقي. لذلك يعتقد أنَّ من جوهر الحبّ نفادَه، في حين أنَّ الحقيقة، على الأرجح، هي على النَّقيض من ذلك؛ لأنَّ حبّاً وُلد تامّاً في جذر الشَّخص لا يمكن له كما يبدو أن يموت، بل هو منخرط إلى الأبد في الرُّوح الحسَّاسة. قد تمنع الظروف –كالبُعد مثلاً - من مدّه بالغذاء الضَّروري، فيفقد هذا الحبّ حينئذٍ حجماً ويتحوَّل إلى خيط عاطفي صغير، وإلى عِرْقٍ قصير من الانفعال يظلُّ ينبع ممَّا تحت الشُّعور، لكنَّه لا يموت، وتظلُّ صفته العاطفيَّة سليمة، ويظلُّ الشَّخص المحبّ يشعر في هذا القاع الأساس أنَّه مرتبط بالمحبوبة ارتباطاً مطلقاً. وقد تحملها المصادفة من هنا إلى هناك في المجال الفيزيقي والاجتماعيّ، فلا يهمّ.

فسوفَ تظلّ كائنة إلى جانب من يحبّها. هذه هي السّمة العليا للحبّ الحقيقي: أن يكون إلى جانب المحبوب وفي احتكاك وقرب أعمق من الأبعاد المكانيَّة. ذلك يعني أنَّه يوجد حيويّاً مع الآخر. وقد تكون الكلمة الأدقّ، وإن تكن مفرطة في تقنيتها، هي هذه: أن يكون أونطولوجيّاً مع المحبوب، وفيّاً لمصيره، مهما يكن الأمر. فالمرأة التي تحبّ لصّاً تظلُّ تحسّ أنَّها في السِّجن وإن وُجدت بالجسم في أيَّما مكان.

III

نحن نعرف المجاز الذي يسّر لستندال مفردة «بلورة» لتسمية نظريَّته عن الحبّ. فلو أُلقي في مناجم سالِزبورغ بغصن شجيرة، والتُقط في اليوم التَّالي يظهر عليه تحوُّل. إذْ يتغطَّى الشَّكل النَّباتي البسيط ببلورات ملوَّنة توشّي مظهره على شكل عجيب. وتحدث في حبّ ستندال، عمليَّة مشابهة في النَّفس القادرة على الحبّ. وذلك أنَّ صورة المرأة الحقيقيَّة تسقط داخل النَّفس الذّكريَّة، وتأخذ شيئاً فشيئاً بأن توشّى بمركّبات خياليَّة تراكم فوق الصُّورة المجرَّدة كل كمال ممكن.

ولقد بدت لي دائماً هذه النَّظريَّة اللامعة مزيَّفة زيفاً مفرطاً. وربَّما كان الشَّيء الوحيد الذي نستطيع إنقاذه فيها، الاعتراف الضّمنيّ –حتَّى غير الصَّريح ـ أنَّ الحبّ بمعنى ما وشكل ما، دافعٌ نحو الكمال، لذلك آمن ستندال بضرورة الافتراض أنَّنا نتصوَّر كمالات. ومع ذلك، هو لم يهتمّ بهذه النقطة. إذْ عدَّها مُثبتة، وأغفلها في نظريَّته، حتَّى لم يلاحظ أنّها اللحظة الأخطر والأعمق والأغمض في الحبّ. إنَّ نظريَّة «البلورة» تهتم، بالحريّ، بتفسير الإخفاق في الحبّ، وخيبة الأمل بالإعجاب المتهافت؛ باختصار، عدم الحب وليس الحبّ.

وستندال بصفته فرنسيَّاً، يصبح سطحيَّاً منذ اللحظة التي يأخذ فيها بالكلام كلاماً عامَّاً. هو يمرّ بجانب الواقعة الرَّهيبة والأساسيَّة من غير أن يتنبَّه أو يدهش لها. أمَّا الدَّهشة لِمَا يبدو واضحاً وطبيعيّاً للغاية، فهي موهبة الفيلسوف. انظروا كيف يسعى أفلاطون مباشرةً ومن غير تردُّد

ليقبض بكمَّاشاته الذِّهنيَّة على عصب الحبّ المخيف، فيقول: «الحبّ نزوع إلى الولادة في الجمال». ما أكبر هذه السَّذاجة! ــ تقول السَّيِّدات العالمات بالحبّ وهنَّ يتناولن الكوكتيل في كلّ فنادق ريتس Ritz في العالم. ولا تخمّن السيداتُ رضا الفيلسوف السَّاخر حينما يرى هذه الوصمة بالسَّذاجة تتلألأ إزاء كلماته في عيون السَّيِّدات المسحورة. وهنَّ ينسين قليلاً أنَّ الفيلسوف إذا كلَّمهن عن الحبّ فإنَّه لا يبادلهنّ الحبّ، وإنَّما هو على العكس تماماً؛ لأنَّ التَّفلسف كما يشير فيشته، يعني بالمعنى الصَّحيح عدم الحياة، كما أنَّ الحياة تعني بالمعنى الحقّ عدم التَّفلسف. فما ألذّ هذه القدرة على الغياب عن الحياة والهرب بسبب بُعد مفترض يمتلكه الفيلسوف الذي يدرك المرأةَ بشكل بارز حينما يبدو ساذجاً! وما يهمّ المرأة ــكما ستندال ـ في مذهب الحبّ، السيكولوجيا السَّطحيَّة والنّكتة. وأنا لا أنفي أنَّهما هامَّان. إنَّما أسمح لنفسي بأن أوحي أنَّ مشاكل العشق الكبرى تكمن فيما وراء ذلك كلّه، وهذا ما صاغه أفلاطون في مستوى أرقى منذ أربعة وعشرين قرناً.

فلنتأمَّل للحظة، وإنْ عَرَضاً، المسألة الضَّخمة.

إنَّ «الجمال» في المفردات الأفلاطونيَّة هو الاسم المعيَّن لما اعتدنا تسميته بأعمّ صورة «كمالاً». وفكرة أفلاطون إذا صغناها بشيء من الحذر مع مراعاة تفكيره بدقَّة، تصبح هكذا: في كلّ حبّ تكمن رغبة في اتِّحاد من يحبّ بكائن آخر يبدو مزوَّداً بكمالٍ ما. إذاً، هي حركة من روحنا باتِّجاه شيء مميَّز، بالحريّ، فائق بمعنى ما. وسواء أكان هذا التَّميُّز حقيقة أم مُتخيَّلاً لا يغيّر أدنى تغيير من واقعة أنَّ الشّعور الإيروسيّ ـ وبقولٍ أدقّ الحبّ الجنسيّ ـ لا يحدُث فينا إلا بموجب شيءٍ نعدّه كمالاً. فلْيجرِّب القارئ أن يتمثّل حالة حبّ ـ حبّ جنسيّ ـ لا يمثِّل فيها المحبوبُ في عيني من يحبّ أي وجه للرَّوعة، يرَ كيف أنَّ هذا الحبّ محال. الحبّ هو، بالتَّالي، شعور بالافتتان بشيء (وسوف نرى بشيء من التَّفصيل ما هو هذا «الافتتان»)؛ ويستطيع شيء ما أن يفتن إذا كان كاملاً أو يبدو كاملاً. لا أعني بذلك أنَّ الشَّخص المحبوب قد يبدو كاملاً تمام الكمال. وهذا خطأ ستندال. إذ يكفي أن يكون فيه كمال ما؛ بالطَّبع،

لا يعني الكمال في الأفق البشريّ ما هو خير بإطلاق، وإنَّما هو خيرٌ من البقيَّة، وما يبرز في مجالٍ نوعيّ ما. باختصار، هو التَّميُّز.

هذا أوّلاً، الأمر الثَّاني هو أنّ َالتَّميُّز يحثُّ على البحث عن الوحدة مع الشَّخص ذي الامتياز. وما هي هذه «الوحدة»؟ إنَّ أصدق العشَّاق سيقولون عن حقّ إنَّهم لم يشعروا - على الأقلّ في الوهلة الأولى - بشهوة في الاتِّحاد الجسديّ. المسألة دقيقة وتتطلَّب أكبر دقَّة. وليس المراد أن المحبّ لا يرغب في اتِّحادٍ جسدي مع المحبوبة. لكن، إذا كان يرغب في هذا الاتِّحاد أيضاً، فمن الزَّيف القول إنَّ ذلك كان كلّ ما يرغب فيه.

وتلحُّ هنا ملاحظة هامَّة. إذْ لم يُفرَّق قطّ بشكلٍ كافٍ - ربَّما باستثناء فقط ما عمله شيلر - بين «الحبّ الجنسي» و«الغريزة الجنسيَّة»، حتَّى إذا ذُكر ذاك فُهم منه تلك. يقيناً إنَّ الغرائز في الإنسان تبدو دائماً تقريباً مقيَّدة بأشكالٍ فوق غريزيَّة ذات طابع نفسي وحتَّى روحي. وقلَّما نجد غريزةً خالصةً تعمل بشكلٍ مستقلّ. والفكرة المألوفة عن «الحبّ الفيزيقيّ» مبالغ فيها، كما أرى. وليس سهلاً ولا شائعاً جدَّاً الشعورُ بانجذاب جسديّ مطلق. وتدعم الجنسيَّةَ وتختلط بها في معظم الأحوال، أصولٌ من الحماسة العاطفيَّة والإعجاب بالجمال الجسديّ والجاذبيَّة، إلخ. وحالات الممارسة الجنسيَّة الغريزيَّة بشكلٍ خالص، هي مع ذلك، عديدة جدَّاً حتَّى لا نستطيع تمييزها من «الحبّ الجنسيّ» الحقيقيّ. والفرق يبدو واضحاً خاصَّةً في الموقفين المتطرّفين: إذا قُمعت ممارسة الجنس لأسباب خلقيَّة أو ظرفيَّة، أو على العكس، إذا كان الإفراط فيها يتدهور إلى دعارة. في كلتا الحالتين نلاحظ أنَّ اللّذة الخالصة - لنقل عدم الطَّهارة الخالصة - توجد مع ذلك، قبل موضوعها. إذْ يُحسّ بالشَّهوة قبل معرفة الشَّخص أو الموقف الذي يشبعها. ونتيجة ذلك، هو إمكانيَّة إشباعها مع من كان؛ لأنَّ الغريزة لا تميّز إذا كانت غريزة فقط. وهي ليست بذاتها دافعاً نحو الكمال.

وربَّما ضمنت الغريزةُ الجنسيَّة حفظَ النَّوع، لكن، ليس كماله. بينما الحبّ الجنسي الحقيقي، أي: الإعجاب الشَّديد بشخص آخر روحاً وجسماً في وحدةٍ لا تنفصم، هو على العكس، في ذاته وعلى شكل أصيل، قوَّة عملاقة مكلَّفة بتحسين النَّوع. وعوضاً عن وجود هذا الحبّ قبل موضوعه، يولد دائماً بحثٌ من كائنٍ يظهر إزاءنا، ثمَّ تطلق عمليَّةَ الحبّ صفةٌ مختارة من هذا الكائن.

وما إن تبدأ هذه العمليَّة حتَّى يشعر المحبّ بغريزة غريبة ليُحلّ فرديَّته في فرديَّة الآخر؛ والعكس صحيح، يمتصّ في فرديّته فرديَّة الكائن المحبوب. وما أغمض هذا الجهد! فإذا كنَّا لا نستهجن شيئاً في أمور الحياة الأخرى قدْر استهجاننا رؤيةَ كائن آخر يغزو تخوم وجودنا الفرديّ، فإنَّ لذَّة الحبّ تكمن في شعور المرء ميتافيزيقيَّاً نَفَوذاً إزاء الفرديَّة الأخرى بشكلٍ لا تجد إشباعاً لها إلاَّ في ذوبانهما كليهما في «فرديَّةٍ واحدةٍ لشخصين». وهذا يذكّرنا بمذهب السانسيمونيّين الذي يرى أنَّ الفرد الإنساني الحقيقي هو الثُّنائي الرَّجل ـ المرأة. مع ذلك، لا تقف العمليَّة عند هذه الرَّغبة في الذَّوبان. فإذا كان الحبّ تامَّاً، فإنَّه يُتوَّج برغبةٍ واضحةٍ إلى حدٍّ ما، في أن يُجعل الاتِّحاد مشخَّصاً في ابن يكون امتداداً لهما ويؤكِّدان كمال الكائن المحبوب. وهذا العنصر الثَّالث الذي هو من مخلَّفات الحبّ، يبدو أنَّه يجمع بكلِّ نقاءٍ معنى الحبّ الأساس. فالابن ليس من الأب، ولا هو من الأمّ: إنَّه اتِّحادهما معاً مُشخَّصاً، وهو سعيٌ للكمال المشكّل من لحم وروح. وقد كان أفلاطون (السَّاذج) على صواب: الحبّ رغبة ملحّة للولادة في الكمال، وكما كان يقول لورنزو دِه ميديتشي، وهو أفلاطوني آخر: إنَّه شهوة للجمال.

لقد فقدت إيديولوجيا الأزمنة الأخيرة الإلهام الكوني cosmológica وصارت علميَّة نفسيَّة كليَّاً تقريباً. وقد جلب انتباهَنا تفنُّنُ علم نفس الحبّ بمراكمته حلولاً دقيقة إلى هذا الوجه الكونيّ والأوَّليّ في الحبّ. وسوف نتوغَّل الآن أيضاً في المنطقة العلميَّة النَّفسيَّة. إنَّا وإنْ كنَّا ننقضّ على أهمّ

ما فيها، يجب ألاَّ ننسى أنَّ قصّة غرامياتنا المتعدِّدة الشَّكل تعيش بكلِّ تعقيداتها وأحوالها أخيراً في القوَّة الأوَّليَّة والكونيَّة التي لا تصنع نفسنا الأوَّليَّة أو النَّقيَّة، البسيطة أو المعقَّدة شيئاً من قرنٍ إلى قرنٍ سوى تدبيرها وتشكيلها بشكل متنوِّع. كما يجب ألا تنسينا العنفات والمنشآت المختلفة الأحجام التي نغمرها في مجرى السَّيل، قوَّةَ هذه الأوَّليَّة التي تحرِّكنا على شكلٍ سرِّي.

IV

لا يمكننا أن ننفي عن فكرة «البلورة» هذه، نجاحاً أوَّليَّاً واضحاً بشكلٍ كبير. فمن الشَّائع جدَّاً، في الواقع، أن نكتشف خطأنا طوال غراميَّاتنا كلّها. لقد افترضنا في المحبوب لطائف وجمالاً غائباً عنه. ألا ينبغي لنا أن نستصوب ستندال؟ أنا لا أحسب ذلك. نعم، يمكن أن يكون على صواب، لكونه على صواب بإفراط. إنَّا وإن كنَّا نُخطئ كل ساعة في تعاملنا مع الواقع، إلاَّ أنَّنا بحاجة إلى أن نكون في الحبّ على صواب. وإنَّ إسقاط عناصر خياليَّة على موضوع حقيقيّ تحدث باستمرار. وإنَّ رؤية الرجلِ الأشياءَ ـ عداك عن تثمينهاـ يعني دائماً إكمالها. ولقد سبق لديكارت أن لاحظ أنَّه كان يحسب نفسه يرى بشراً يمرُّون في الشَّارع عند فتح النَّافذة، إلاَّ أنَّه كان يرتكب خطأ. فماذا كان يرى في الواقع؟ كان يرى:

Chapeaux et manteaux: rien de plus

«قبَّعات ومعاطف ولا شيء آخر،» (إنَّها ملاحظة رسَّام انطباعي، ظريفة، تجعلنا نفكِّر في «الفرسان الصِّغار[1]» لبلاثكيث المحفوظة في متحف اللوفر والتي نسخها مانيه Manet). ولا يوجد أحد، إذا تكلَّمنا بدقَّة، يرى الأشياء في عريها الحقيقي. ويوم يحدث ذلك، سيكون آخر يوم في العالم، إنَّه يوم الكشف العظيم. وريثما يحدث ذلك، نعدّ ملائماً إدراكُ

(1) Les petits chevaliers= هكذا هي بالفرنسيَّة في الأصل . المترجم.

الواقع الذي يجعلنا وسْط ضباب فانتازي، نقبض على هيكل العالم وعلى خطوطه الأرضيَّة الكبرى. وإنَّ كثيراً من النَّاس، بل أغلبهم، لا يصلون إلى هذا: إنَّهم يعيشون من الكلمات والإيحاءات؛ ويتقدَّمون في الوجود على شكلٍ مُسرنَم وهم يخبّون داخل هذيانهم. وإنَّ ما نسمِّيه عبقريَّة ما هو غير القوَّة الرَّائعة التي يمتلكها إنسان ما ليوسّع مسامَّاً في هذا الضَّباب الخياليّ، ويكتشف من خلاله ـ وهو يرتعد من عريٍ خالص ـ قطعة جديدة حقيقيَّة من الواقع.

وإنَّ ما يبدو واضحاً في نظريَّة «البلورة» يتجاوز مشكلة الحبّ؛ لأنَّ حياتنا الذّهنيَّة كلّها هي بمقياس ما، بلورة. بالتَّالي، لسنا بصدد شيء نوعيّ في مسألة الحبّ. إنَّما نستطيع فقط الافتراض أنَّ البلورة تزداد بنسبة غير طبيعيَّة خلال مسيرة الحبّ. لكنَّ هذا زائف زيفاً كاملاً على الأقلّ بالمعنى الذي يفترضه ستندال. وإنَّ انخداع المحبّ في تقديره، لا يزيد عن انخداع المتحزّب السياسيّ، أو الفنَّان أو التَّاجر في تقديرهم. ويكون المرء في الحبّ غبيَّاً أو نبيهاً إلى هذا الحدّ أو ذاك، كحاله عادة في الحكم على الغير. ومعظم النَّاس بليدون في إدراكهم الأشخاصَ الذين هم أصعب الأشياء وأدقّها في العالم.

يكفينا كيما نقضي على نظريَّة البلورة أن نتنبَّه إلى الحالات التي لا نجد فيها هذه النَّظريَّة بوضوح: إنَّها حالات الحبّ النَّموذجيَّة التي يمتلك فيها كلا الشَّريكين روحاً صافيةً ولا يعانيان في نطاق الحدود البشريَّة، خطأ. فلا بدَّ لنظريَّة عن الحبّ من أن تبدأ فتبيّن لنا أشكاله الأكمل عوضاً من أن تتوجَّه إلى باتولوجيا الظَّاهرة التي تدرسها. والواقع هو أنَّ الرَّجل يعثر في تلك الحالات على صفات نوعيَّة موجودة في المرأة كان يجهلها حتَّى ذلك الحين، بدلاً من أن يُسقط عليها كمالاتٍ غير موجودة، وكانت توجد في ذهنه من قبل. ولاحظْ أنَّ المراد صفات أنثويَّة تحديداً. فكيف يمكن لهذه الصِّفات أن توجد من قبل في ذهن ذكرٍ إنْ كان فيها قليل من الأصالة؟ أو العكس، وجود صفات ممتازة ذكريَّة مسبقة في ذهن المرأة. وإنَّ جانب الحقيقة الذي يوجد في إمكانيَّة استباق اختراع أشكال من

الكمال قبل أن توجد في الواقع، لا صلة له البتَّة بفكرة ستندال. وعن هذا الأمر الدَّقيق سنتكلَّم.

هناك قبل كلّ شيء، خطأ جسيم في الرُّؤية في هذه النَّظريَّة. هي تفترض، كما يبدو، أنَّ حالة الحبّ تستلزم نشاطاً فيَّاضاً في الوعي. ويبدو أنَّ البلورة الستنداليَّة تشير إلى ترف في العمل الرُّوحي، وإلى ثراء وتراكم. والأنسب بشكل قاطع أن نقول الآن: العشق حالة من البؤس الذّهنيّ تضيق فيه حياة وعينا وتُفقر وتُشل.

لقد قلت «العشق». ومن اللازم أن نضع شيئاً من الدّقَّة في المفردة، تحت وطأة الاستمرار بإطلاق حماقات كالعادة، في موضوع الحبّ. ونطلق مفردة «حبّ» البسيطة جدَّاً، وقليلة الأحرف جدَّاً، على ظواهر لا حصر لها وجدّ مختلفة حتَّى صار من الحكمة أن نشكّ في وجود شيء ما مشترك فيما بينها. نحن نتكلَّم عن «حبّ» امرأة؛ لكنَّنا نتكلَّم عن «حبّ الله»، وعن «حبّ الوطن»، و «حبّ الفنّ»، و «الحبّ الأموي»، و«حب الأبناء»، إلخ. إنَّها كلمة واحدة تشمل وتسمّي جِماع المملكة العاطفيَّة الأكثر تنوُّعاً.

وتكون مفردة ملتبسة إذا سمّينا بها أشياء لا مشترَكَ جوهريَّاً فيما بينها ومن غير شيء هام يكون متماثلاً فيها كلّها. وهكذا نستعمل كلمة «león» (ليون) لنسمّي بها الحيوان السّنوري المشهور، ولنشير بها في آن واحد إلى باباوات روما وإلى المدينة الإسبانيَّة león. وقد عملت المصادفة على أن يُحمَّل لفظ بمعانٍ شتَّى تشير إلى مواضيع مختلفة جذريَّاً، وتسمّيها. حينئذٍ يتكلَّم النَّحويُّون والمنطقيُّون عن «تعدُّد المعاني polisemia»؛ والمفردة تمتلك معانيَ متعدِّدة.

أهذا هو حال كلمة «حبّ» في التَّعابير المذكورة سابقاً؟ أيوجد بين «حبّ العلم» و«حبّ المرأة» تشابه ما ذو أهميَّة؟ إذا قارنَّا حالتي الرُّوح كلتيهما نجد أنَّ العناصر كلّها مختلفة فيهما. ومع ذلك، يوجد عنصر متماثل يسمح لنا تحليلٌ دقيق بعزله في هذه الظَّاهرة أو تلك. فإذا رأيناه

خالياً ومنفرداً عن بقيَّة العوامل التي تشكّل حالتي الرُّوح كلتيهما ندرك أنَّه وحده يستحقّ اسم «الحبّ» بشكل دقيق. وإنَّنا نطلقه بفعل توسُّع عملي، لكنَّه غير دقيق، على حالة النَّفس بكاملها على الرّغم من أنَّ هذه تحتوي أشياء أخرى ليست «حبَّاً» بالمعنى الصَّحيح، حتَّى ولا هي شعور.

والمؤسف أنَّ عمل علم النَّفس في الأعوام المئة الأخيرة لم يصبّ بعد في الثَّقافة العامَّة، وكان مضطرَّاً إلى أن يكتفي بمنظار غليظ مازال يُستعمل عادةً في تأمُّل النَّفس البشريَّة.

والحبّ إذا تكلَّمنا بشكلٍ حصريّ، هو محض نشاط عاطفي نحو موضوع يمكن أن يكون شخصاً أو شيئاً. وتبعاً للنَّشاط «العاطفيّ» يكون معزولاً عن الوظائف الفكريَّة كلّها: كالإدراك، والانتباه، والتَّفكير، والتذكُّر، والتَّخيُّل، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، عن الرَّغبة التي كثيراً ما تختلط به. يرغب المرء في كأس ما، إذا كان عطشان، لكنَّه لا يحبّها. لا ريب في أنَّه تُولد من الحبّ رغبات؛ لكنَّ الحبّ ذاته ليس رغبة. نحن نرغب في سعادة الوطن، ونرغب في العيش فيه «لأنَّنا» نحبُّه. فحبُّنا سابق على هذه الرَّغبات التي تنشأ منه كما تنشأ النَّبتة من البذرة.

ويمتاز الحبّ طِبقاً للنَّشاط العاطفيّ، عن المشاعر الخاملة كالفرح أو الحزن. فهذان بمثابة تلوين يصبغ أنفسنا. «يكون» المرء حزيناً أو فرِحاً في سلبيَّةٍ محضةٍ. فالفرح بذاته لا ينطوي على نشاطٍ ما، وإنْ قاد ربَّما إلى ذلك النَّشاط، أمَّا حبٌّ شيء، فعلى النَّقيض ليس ببساطة «حالة ساكنة»، وإنَّما هو نشاط نحو المحبوب. وأنا لا أشير بذلك إلى الحركات الجسديَّة أو الرُّوحيَّة التي يثيرها الحبّ، بل إنّ َالحبّ في ذاته وتكوينه فعلٌ متعدٍّ نسعى به سعياً نحو من نحبّ. فلو مكثنا على بعد مئة فرسخ من الموضوع، فإنَّنا نفيض نحوه إنْ كنَّا نحبّه حتّى من غير تفكير فيه، بفيضٍ غير محدَّد وذي طابعٍ إيجابيٍّ وحارّ. وهذا ما نلحظه بوضوح إذا عارضنا الحبّ بالبغض؛ لأنَّ بغض أحد أو شيء ليس «حالة» سلبيَّة كحالة الحزن، وإنَّما هو بشكلٍ ما فعلٌ، وفعل سلبي رهيب يدمِّر

الموضوع المبغوض بشكلٍ مثاليٍّ. وهذه الملاحظة بوجود نشاط عاطفي نوعيّ مختلف عن الأنشطة الجسميَّة والرُّوحيَّة الأخرى كلّها كالنَّشاط الفكريّ والرَّغبة والنَّشاط الإرادي، تبدو لي ذات أهميَّة حاسمة من أجل علم نفس دقيق للحبّ. لأنَّنا إذا تكلَّمنا عن الحبّ فإنَّنا نصف دائماً تقريباً عواقبه أو تبعاتِهِ وأسبابه المولّدة أو نتائجه. ونكاد لا نتناول الحبّ ذاته بملاقط التَّحليل فيما هو خاصّ به ويختلف فيه عن بقيَّة الأمور النَّفسيَّة.

والآن، قد يبدو مقبولاً أن يكون «لحبّ العلم» و«لحبِّ المرأة» عنصر مشترك. ويمكن لهذا النَّشاط العاطفي، ولهذا الاهتمام الحارّ والإيجابي بكائن آخر لذاته، أن يتَّجه على حدّ سواء إلى شخصٍ أنثويّ أو إلى قطعة من الأرض (الوطن مثلاً)، إلى ضرب من الممارسة الرِّياضيَّة: كالرِّياضة والعلم، إلخ.. وكان يجب أن أضيف في النِّهاية، أنَّ كلّ ما ليس بنشاط عاطفي محض، وكلّ ما هو مختلف عن «حبّ العلم» و«حبّ المرأة» ليس بحبٍّ بالمعنى الصَّحيح.

هناك «ضروبٌ من الحبِّ» حيث يوجد من كلِّ شيء ما عدا حبَّاً حقيقيَّاً. هناك رغبة وفضول وإصرار وهوس ووهم عاطفي صريح؛ لكن، ليس هذا الوثوق الحارّ بكائن آخر أيَّاً يكن موقفه منَّا. أمَّا «ضروب الحبّ» حيث نجدها فعليَّاً، فيجب ألاَّ ننسى أنَّها تحتوي عناصر أخرى كثيرة إضافةً إلى الحبِّ بالمعنى الدَّقيق sensu stricto.

أمَّا بالمعنى الفضفاض، فنحن نسمِّي «العشق» حبَّاً، وهو حالة من حالات النَّفس شديدة التَّعقيد، حيث للحبّ بالمعنى الدَّقيق دور ثانوي، وستندال يشير إلى هذا الحبّ لمَّا عنوَنَ كتابه: في الحبّ، بتعميم متعسِّف يكشف عن عدم كفاية أفقه الفلسفي.

وأنا أقول عن هذا «العشق» الذي تعرضه لنا نظريَّة البلورة وتعدّه نشاطاً فيَّاضاً في النَّفس: إنَّه ضِيْق وشلل نسبيّ في حياتنا الواعية، ونحن

تحت سلطانه نكون أدنى وليس أكثر في الوجود المألوف. وهذا يقودنا إلى أن نرسم بخطوطٍ عامَّة سيكولوجية فورة الحبّ.

V

العشق بالتَّالي ظاهرة من ظواهر الانتباه.

في كلِّ لحظة نكتشف فيها حياة وعينا نجدها مشغولة بجمع من الأشياء الخارجيَّة والدَّاخليَّة. وهذه الأشياء التي تملأ حجم ذهننا في كلِّ حالة، ليست رُكاماً مُبهماً. بل فيها دائماً حدٌّ أدنى من النِّظام وتسلسل هرميّ. في الواقع، نجد بينها شيئاً بارزاً فوق الأشياء الأخرى ومفضَّلاً عليها ومُضاء بشكلٍ خاصّ وكأنَّ بؤرة ذهننا ظلَّلته بوهجها وعزلته عن البقيَّة. وإنَّ من أسس وعينا أن نتنبَّه إلى شيء. لكنَّنا لا يمكننا الانتباه إلى شيء من غير صرف الانتباه عن أشياء أخرى تظلُّ بسبب ذلك في شكلٍ من الحضور الثَّانوي على شكلِ جوقة أو خلفيَّة.

فإذا كان عدد الأشياء التي تشكّل عالم كلّ فردٍ كبيراً جدَّاً، وكان حقل وعينا محدوداً جدَّاً، فسوف يقوم بينها نوع من الصِّراع من أجل غزو وعينا. وإنَّ حياة نفسنا وروحنا هي بشكلٍ خاص ما يتحقَّق فقط في هذه المنطقة ذات الإضاءة القصوى. أمَّا البقيَّة، أي المنطقة المُغفلة، وأبعد من ذلك، منطقة ما تحت الوعي، إلخ... فهي حياة بالقوَّة وتحضير وترسانة واحتياط فحسب. ويمكننا تصوُّر الوعي المتنبِّه كالمجال الخاص بشخصيّتنا. إذاً، يستوي القول إنَّنا نتنبَّه إلى شيء والقول إنَّ هذا الشَّيء ينتزع مكاناً ما من شخصيّتنا.

ويحتلّ الشَّيء المتنبَّه له في النِّظام الطَّبيعيّ، هذا المركزَ الممتاز مدَّة لحظات، ثمَّ سرعان ما يُطرد منه ليُخلي المكان لشيءٍ آخر. والوعي، باختصار، يتنقَّل من شيءٍ إلى آخر متوقِّفاً عنده قليلاً أو كثيراً حسب أهميَّته الحيويَّة. فلنتصوَّر أنَّ انتباهنا شُلَّ ذات يوم، وظلَّ مُثبتاً على شيء. فسوف تظلّ بقيَّة العالم مهملةً، مُبعدة وكأنَّها غير موجودة؛

ولسوف يكتسب الشَّيء المتنبَّه له بشكل غير طبيعي في نظرنا أبعاداً ضخمة لغياب كل مقارنة ممكنة. أبعاد جدّ ضخمة حتَّى يحتلّ هذا الشَّيءُ في الواقع، مجال ذهننا كلّه، وسوف يكون وحده، ووحده فقط، مساوياً في نظرنا هذا العالَم كلّه الذي تركناه في الخارج بسبب صرف انتباهنا عنه كلِّيّاً. يحدث إذاً، كما يحدث إذا قرَّبنا من عيوننا يدَنا: فهي على كونها صغيرة الحجم جدَّاً، تكفي لتغطية بقيَّة المشهد وتملأ ملئاً كاملاً حقل رؤيتنا. ويمتلك الشَّيء المتنبَّه له بسبب الواقعة ذاتها واقِعاً أكبر ووجوداً أقوى ممَّا لم نتنبَّه له، ويشكِّل خلفيَّةً باهتةً وشبحيَّة تقريباً تنتظر في محيط ذهننا. وبامتلاكه واقعاً أكبر يُشحن بالطَّبع، بتقديرٍ أكبر، ويصبح أثمن وأهمّ ويعادل بقيَّة العالم المظلمة.

وإذا تركَّز الانتباه زمناً أطول أو بترداد أعظم ممَّا هو طبيعيّ، على شيء، فإنَّنا نتكلَّم عن «هوس». فالمهووس إنسان ذو نظام تنبُّهي غير طبيعيّ. وقد كان عظماء البشر جميعاً تقريباً مهووسين، سوى أنَّ عواقب هوسهم، و «فكرتهم الثَّابتة» تبدو لنا نافعةً أو محتَرَمة. لمَّا سُئل نيوتن Newton كيف استطاع اكتشاف نظامه الميكانيكي الكونيّ، أجاب:

Nocte dieque incubando

(بالتَّفكير فيه ليلَ نهار). وهذا تصريح إنسان موسوس. في الحقيقة، لا أحد يحدِّد لنا كيف هو نظامنا التَّنبُّهي. إنَّه يتشكَّل لدى كلّ امرئ بطريقةٍ مختلفة. وهكذا تكون الخفَّة التي ينزلق بها انتباه رجل الدُّنيا من موضوع إلى آخر سبباً للدّوار لدى رجل ألِفَ التَّفكير ملحَّاً على كلِّ موضوع بغاية جعلِهِ يطلق عصارته السّرّيَّة. والعكس صحيح. إذْ يسبِّب لرجل الدُّنيا التَّعب والقلق، البطءُ الذي يتقدَّم به انتباهُ المفكِّر الذي يسير كشبكة أعماق مستخرجاً حشا الهاوية الوعر. ثمَّ هناك أفضليَّات الانتباه المختلفة التي تشكّل قاعدة الطَّبع ذاتها. هناك من يُصاب بالذُّهول وكأنَّه قد سقط من خلال باب مسحور، إذا برز أثناء المحادثة مُعطى اقتصادي. ويتَّجه

الانتباه عند شخص آخر تلقائيَّاً بانحدار ذاتي نحو الفنّ أو الأمور الجنسيَّة. ويمكننا قبول هذه الصِّيغة: قلْ لي إلى ما تتنبَّه، أقلْ لكَ مَنْ أنت.

إذاً: أنا أحسَب «العشق» ظاهرةً من ظواهر الانتباه، وحالة غير طبيعيَّة منها تحدث داخل الإنسان السَّويّ.

ويدلّ على ذلك واقعة «العشق» البدئيَّة. إذْ يتقابل في المجتمع نساء كثيرات ورجال كثيرون. ففي حالة اللامبالاة، يتنقَّل انتباه كلّ رجل وكذلك كل امرأة من أحد ممثِّلي الجنس المقابل إلى ممثِّل آخر. وتجعل أسبابٌ من انجذابٍ قديم، وقرب أكبر، إلخ، انتباهَ المرأة يقع على هذا الذَّكر أكثر قليلاً ممَّا يقع على ذكرٍ آخر؛ لكنَّ الخلل في التَّناسب بين الانتباه إلى هذا وصرف الانتباه عن الآخرين ليس كبيراً. وإذا استثنينا بعض الفروق الضَّئيلة نقول هكذا: إنَّ كلّ الرِّجال الذين تعرفهم المرأة يكونون بخطٍّ مستقيم، على مسافةٍ تنبُّهيَّةٍ متساوية منها. لكنَّ توزُّع الانتباه المتساوي هذا يقف ذات يوم؛ لأنَّ انتباه المرأة يميل إلى أن يقع من ذاته على أحد هؤلاء الرِّجال. وسرعان ما يقتضي منها جهداً كيما تصرف تفكيرها عنه، وتُعبّئَ اهتمامها باتِّجاه رجال آخرين أو أشياء أخرى. وبذلك ينكسر الخطّ المستقيم. فيبرز أحدُ الذّكور على مسافة تنبُّهيَّة صغرى من تلك المرأة.

وليس «العشق» في بدايته غيرَ هذا: انتباهٌ يقع بشكل غير طبيعيّ على شخصٍ آخر، فإذا عرف هذا الشَّخص أن يفيد من موقفه المميَّز ويغذِّي بشكل ماهر ذلك الانتباه، فإنَّ ما تبقَّى يحدث بآليَّة لا رادَّ لها. ويجد نفسه كلَّ يومٍ يتقدَّم صفّ الآخرين، صفّ اللامُبالي بهم. وكلّ يوم ينتزع مكاناً أكبر من نفس المرأة المتنبِّهة. ثمَّ تأخذ هذه المرأة تشعر بعجزها عن صرف الانتباه عن هذا الرَّجل المفضَّل. أمَّا الكائنات والأشياء الأُخَر فتُنتَزَع شيئاً فشيئاً من مجال الوعي. وحيثما تكن المرأة «العاشقة»، وأيّاً يكن اهتمامها الظَّاهري، ينجذبْ انتباهها بفعل الثَّقالة ذاتها نحو ذلك

الرَّجل. والعكس صحيح؛ إذْ يكلِّفها جهداً[1] كبيراً أن تنتزعه للحظة واحدة من ذلك الاتِّجاه، وتتَّجه به نحو ضرورات الحياة. ولقد رأى سان أغسطين بذكاء حادّ أنَّ الإلقاء بثقلنا هذا تلقائيّاً نحو شيء، هو من خواصّ الحبّ: (حبِّي ثقلي: وبه أسعى حيث أسعى).

إذاً، لسنا بصدد إثراء لحياتنا الذِّهنيَّة، بل على العكس تماماً، هناك إبعاد مطَّرد لأشياء كانت تشغَلنا من قبل، فيضيق الوعي ولا يحتوي إلاَّ على شيء واحد، ويُشلّ الانتباه، فلا يتقدَّم من شيء إلى آخر. ويُمسي ثابتاً متصلِّباً وأسير كائن وحيد! theia mania («هوس إلهي») كما كان يقول أفلاطون. (ولسوف نرى من أين جاءت الصفة «إلهي» المدهشة والمسرفة جدّاً).

مع ذلك، لدى العاشق انطباع أنَّ حياته الواعية أكثر ثراءً. فإذا قُلِّصَ عالَمُهُ يصبح أكثر تركيزاً. وتتلاقى قواه النَّفسيَّة كلّها لتنشط باتِّجاه واحد. وهذا يُعطي وجوده مظهراً زائفاً من توتُّر مفرطٍ.

ويُضفي انحصار الانتباه على هذا الشَّيء المفضَّل، صفاتٍ عجيبةً في آنٍ واحدٍ. لا لأنَّ كمالات غيرَ موجودة مفتعلة تظهر فيه. (لقد سبق لي أن بيَّنت أنَّ ذلك يمكن أن يحدث. لكنَّه ليس جوهريّاً ولا ضروريّاً كما افترض ستندال خطأً). وبمقدار ما يلامس الانتباهُ شيئاً وينزلق عليه، يكتسب هذا الشَّيء في الوعي قوَّةَ واقعٍ لا يُضاهى. إنَّه موجود كلّ ساعة بالنِّسبة لنا. إنَّه هنا دائماً، قربنا وأكثَر واقعيَّة من كلِّ شيءٍ آخر. أمَّا الأشياء الأخرى فيجب علينا أن نبحث عنها موجِّهين نحوها - بعناء انتباهنا - الذي هو بذاته ناشب بالمحبوب.

إنَّنا نعثر هنا على شَبَهٍ كبير بين العشق والانفعال الصُّوفي. فمن عادة الصُّوفي أن يتكلَّم عن «حضور الله». وهذه ليست مجرَّد جملة. بل وراءها ظاهرة حقيقيَّة. فلكثرة الصَّلاة والتَّأمُّل والتَّوجُّه إلى الله، يكتسب الله في نظر الصُّوفي صلابة جدّ موضوعيَّة حتَّى تسمح له ألاَّ يختفي قطّ

(1) عنف، في الأصل. المترجم.

من حقله الذّهنيّ. إنَّه موجود هناك دائماً، مادام لا ينفكّ الانتباه عنه. وكلّ محاولة في الحركة تجعله يعثر على الله، أي: يسقط مرَّةً أخرى في الفكرة عنه. وذلك ليس شيئاً مميَّزاً للمجال الدِّينيّ. فإذا كان لا يوجد شيء يمكن أن يحظى بالحضور الدَّائم عند الصُّوفي كما يحظى به عنده الله، كذلك العالِم الذي يعيش سنين كاملة وهو يفكّر في مشكلة، أو الرّوائي الذي ينشغل باستمرار بشخصيَّة خياليَّة، يعرفان كلاهما الظَّاهرة نفسها. وهكذا كان بلزاك Balzac إذا قطع محادثة تجاريَّة، قائلاً:«حسن؛ لنعدْ إلى الواقع! ولنتكلَّم عن سيزار بيرّوتو.» وكذلك المحبوبة في نظر العاشق، تكتسب حضوراً كلِّيّاً ودائماً، وكأنَّما العالم كلّه مُشرب بها. وما يحدث في الواقع هو أنَّ العالَم غير موجود في نظر المحبّ، فقد انتزعته المحبوبة منه وحلَّت فيه، لذلك يقول العاشق في أغنية إيرلنديَّة: «حبيبتي، أنت حصَّتي من الدُّنيا».

VI

فلنقمع الحركات الرُّومانسيَّة، ولنعترفْ أنَّ الحبّ ـ وأكرِّر أنّي لا أتكلَّم عن الحبّ بالمعنى الدِّقيق ـ حالة روحيَّة دنيا ونوع من الحماقة المؤقَّتة. فلا نستطيع أن نعشق من غير إفناء الذّهن ومن غير تقليص عالمنا المألوف.

وإنَّ وصف «الحبّ» هذا الوصفَ، هو كما يُلاحظ، عكس الوصف الذي وصفه به ستندال. فعوضاً عن مراكمة أشياء كثيرة، (كمالات) فوق شيء كما تزعم نظرية البلورة، فإنَّ ما نصنعه هو عزل شيء بشكلٍ غير طبيعيّ، ونظلّ وحيدين معه جامدين مشلولين كالدِّيك إزاء الخطّ الأبيض الذي ينوّمه مغناطيسيّاً.

ولا أزعم بذلك أن أهوي بسمعة واقعة الحبّ الكبرى التي وهبت التَّاريخَ العامّ والخاص وهجاً عجيباً. الحبّ عمل من أعمال الفنّ الكبرى، وعمليَّة رائعة تقوم بها النُّفوس والأجسام. لكنَّه يحتاج بلا ريب، كيما يحدث، إلى أن يعتمد على جانب من عمليَّات ميكانيكيَّة، أوتوماتيَّة، من

غير روحانيَّة حقيقيَّة. وإنَّ فرضيَّات الحبّ الثَّمينة جدَّاً كلّ بمفردها، غبيَّة إلى حدٍّ ما، وهي كما قلت تعمل بشكلٍ ميكانيكيّ.

وهكذا، لا وجودَ لحبٍّ من غير غريزة جنسيَّة. والحبّ يفيد منها، كما من قوَّةٍ خام، وكما تفيد سفينة شراعيَّة من الرِّيح. والغريزة الجنسيَّة آليَّة أخرى من تلك الآليَّات الحمقاء الجاهزة دائماً للانطلاق بشكلٍ أعمى، والتي يفيد منها الحبّ ويمتطيها بصفته فارساً جيِّداً. ولا ننسَ أنَّ كلَّ حياة روحيَّة عليا والمقدَّرة جدَّاً في ثقافتنا، محالةٌ من غير الخدمة التي تؤدّيها آليَّات دنيا لا تُحصى.

وإذا سقطنا في هذه الحالة من الضِّيق الذِّهني، والخُناق النَّفسي الذي هو العشق، فقد هلكنا. في الأيَّام الأولى نستطيع أن نصارع. لكن، إذا حدث بمقياس ما خلل بين الانتباه المصروف إلى امرأة والانتباه الذي نوليه الآخرين وبقيَّة الكون، فلن يكون في قدرتنا وقف العمليَّة.

والانتباه هو أداة الشّخصيَّة الفائقة؛ إنَّه الجهاز الذي ينظِّم حياتنا الذهنيَّة. فإذا أصيب بالشَّلل، لا يُبقي لنا حريَّةً ما في الحركة. ويجب علينا أن نوسّع مرَّة أخرى حقل وعينا كيما ننقذ أنفسنا؛ لذلك كان من الضَّرورة بمكان أن ندخل فيه أشياء أخرى تنتزع من المحبوب احتكاره له. فإذا استطعنا أن نرى، إبَّان احتدام العشق، المحبوبَ فجأة في منظور انتباهنا الطَّبيعي، فقد تتلاشى قدرته السّحريَّة. لكن، ينبغي لنا من أجل صنع ذلك، أن نتنبَّه إلى هذه الأشياء الأخرى، أي ينبغي لنا أن نخرج من وعينا ذاته، الذي يحتلّه من نحبّ احتلالاً كاملاً.

لقد سقطنا في حُجرةٍ مغلقةٍ من غير مَنْفَذٍ فيها إلى الخارج. ولا يمكن لشيءٍ من الخارج أن يتغلغل فيها ويسهّل لنا الهرب عبر الثّقب الذي تفتحه لنا. وإنَّ نفس العاشق تفوح بحجرة مريض مطبقة، ذاتِ هواءٍ حبيس تغذِّيه الرِّئاتُ ذاتها التي تتنفَّسه.

لذلك يميل كل عشق آليَّاً نحو الجنون، فإذا تُرك لذاته فإنَّه يتضاعف حتَّى الحدود القصوى الممكنة.

وهذا ما يعرفه «الغزاة» من كلا الجنسين. فإذا ما تركَّز انتباه امرأة على رجل، يسهُل جدّاً على هذا الرَّجل أن يملأ بالَها ملئاً كاملاً. يكفيه لذلك لعبةٌ بسيطةٌ من الشَّدِّ والإرخاء، من الرَّجاء والازدراء، ومن الحضور والغياب. ويعمل نبْض هذه التقنيَّة كمِخلاةِ هواء في انتباه المرأة، وينتهي إلى إفراغه من كلِّ ما تبقَّى من العالم. وما أجمل قولَ شعبنا: «امتصّ الدِّماغ»! في الواقع: المرأة يذهلها ويمتصّها شيء. وإنَّ معظم «الغراميَّات» تتقلّص إلى هذه اللعبة الميكانيكيَّة التي تلعب على انتباه الآخر.

ولا يُنقِذ العاشقَ سوى صدمة يتلقَّاها بعنف من الخارج، ومعاملة يرغمه أحدٌ ما عليها. ونعلم أنَّ الغياب والأسفار قد تكون علاجاً جيِّداً للعاشقين. ولْيُلاحَظ أنَّها تعالج الانتباه. فبُعد الشَّيء المحبوب يقطع عنه الغذاء تنبّهيّاً، إذْ يمنع البعدُ عناصرَ جديدة في الشيء، من إبقاء الانتباه حيَّاً. والأسفار إذْ تُجبر العشَّاق على خروجهم من ذواتهم ماديَّاً، وتحلّ ألف مشكلة صغيرة بانتزاعنا من الإطار المألوف وتضغط علينا بألف شيء غريب، تستطيع أن تكسر كلمة سرّ الهوس، وتفتح مساماتٍ في الوعي المغلق الذي يدخله مع الهواء الطّلق، المنظورُ الطَّبيعيّ.

ويصحّ هنا أن نواجه اعتراضاً قد يكون خطراً للقارئ بعد قراءته الفصل السَّابق. لمَّا عرَّفنا العشق أنَّه تثبيت (أو تركيز) الانتباه على شخصٍ آخر، لم نعزله بشكلٍ كافٍ عن ألف حالة في الحياة حيث شؤون سياسيَّة واقتصاديَّة ذاتُ خطورةٍ وضرورةٍ، تحجز اهتمامنا بإفراط. وإنَّ معظم إثارة المثير تقريباً تأتي من الاستجابة للمنبِّه بالضَّرورة. ولقد كان وندت Wundt أوَّل من فرَّقَ – منذ سبعين عاماً على الأقلّ - بين الانتباه الإيجابي والانتباه السَّلبي. هناك تنبّه سلبيّ إذا دوَّت طلقة في الشَّارع، إذْ تفرض الضَّوضاء غيرُ المألوفة نفسها على سير وعينا التلقائي وترغمه على الانتباه. ولا وجودَ لهذا الفرض عند من يعشق، وإنَّما يتَّجه انتباهه من تلقاء ذاته إلى المحبوب.

وقد تصف هنا سيكولوجيا دقيقة لهذه الظَّاهرة، موقفاً ظريفاً ذا وجهين نتنبّه فيه طوعاً وقسراً في آنٍ واحد.

إذا فهمنا ذلك فهماً دقيقاً، يمكننا القول إنَّ كلّ من يعشق، يريد أن يَعشق. وهذا يبعد العشق الذي هو في النهاية، ظاهرة طبيعيَّة، عن الوسواس الذي هو ظاهرة مرضيَّة. فالموسوس لا «يثبت» عند فكرة بميْلٍ ذاتيّ. والمخيف في حالته تحديداً، هو أنَّ الفكرة، وإنْ تكن فكرته، تظهر في داخله بطابع مفروض شرِس وغريب، وتنبع من «آخر» مجهول وغير موجود.

توجد حالة واحدة فحسب يسير فيها انتباهنا بقدمه ذاتها ليتثبَّت (أو ليتركّز) على شخص آخر، وليست مع ذلك، حالة عشق. إنَّها حالة البغض. لأنَّ الحبّ والبغض توءمان عدوّان متماثلان ومتضادَّان في كلِّ شيء. وكما يوجد عشق، يوجد «تباغض» وليس بوفرةٍ أقلّ.

وإذا طلعنا من فترة عشق، نحسّ بانطباع شبيه بانطباع الاستيقاظ الذي يجعلنا نخرج من فجّ حيث تزدحم الأحلام. وندرك حينئذٍ أنَّ المنظر العام أوسعُ وأكثر تهويةً، ونلمح الانغلاق وخلخلة الهواء كلّها، التي كان يعانيها ذهننا الهاوي، ونشعر خلال مدَّةٍ ما بتأرجحات النَّاقهين وضعفهم وكآبتهم.

وإذا بدأت عمليَّة العشق، فإنَّها تجري برتابة موئسة. أي، أنّ كلّ من يعشق يعشق ذات العشق: الذكي كالأحمق، والشّابّ كالعجوز، والبرجوازي كالفنَّان. وهذا الأمر يؤكد طابعه الميكانيكي.

أمَّا الشَّيء الوحيد الذي ليس ميكانيكيَّاً خالصاً فيه، فهو بدايته. لذلك هي تلفِت انتباه علماء النَّفس أكثر ممَّا يلفته أيما جانب آخر من الظَّاهرة. ما الذي يجعل انتباه امرأةٍ يتثبَّت على رجلٍ معيَّن، أو انتباه رجلٍ على امرأة؟ أيّ صنف من الصّفات تَهَب شخصاً مزيَّة تتقدَّم صفّ الآخرين، غير المميَّز؟ لا ريب في أنَّ هذا هو الموضوع الأهمّ، لكنَّه في آن واحدٍ ذو تعقيد كبير؛ لأنَّه إذا كان من يحب يحبّ الحبّ ذاته، فليسوا جميعاً يحبُّون للسبب ذاته، فلا توجد خَلَّة ما تُحبّ بشكلٍ شامل.

لكن، أحرى بنا أن نبيِّن قبل أن ندخل في موضوع جدّ شائك كموضوع عمَّا هو المحبوب، وعمَّا هي نماذج أولويَّات الحبّ المختلفة، أن نبيِّن الشَّبه غير المنتظر بين العشق بصفته شللاً في الانتباه، والتَّصوُّف، وما هو أخطر من ذلك؛ حالة التَّنويم المغناطيسي.

VII

عشق وجذب (أو غيبوبة ووجد) وتنويم مغناطيسي

تعرف ربَّة البيت خادمتَها عاشقةً إذا لاحظت عليها شرودها.. إذ لا تملك المرأة المسكينة انتباهها حرَّاً لتعبّئه جهة الأشياء المحيطة بها. إنَّها تعيش مغلّقة ومنكفئة على نفسها متأملة في داخلها ذاتها، صورة المحبوب الحاضر دائماً. ويُضفي هذا التَّركيزُ على الدَّاخل الذَّاتي على العاشق مظهرَ مسرنَمٍ أو مجنونٍ «ومسحور». والعشق في الواقع فتنة وسحر. ولقد رمز شراب تريستان Tristán السحري دائماً بإيحاء مرن، إلى عمليَّة «الحبّ» النَّفسيَّة.

في جمل اللغة المستعملة التي تتكثَّف فيها لُمح قديمة جدَّاً، ينابيعُ رائعةٌ من علم نفس صحيح بإفراط، ولم تُستغلّ بعدُ. إنَّ ما يُعشق هو «سحر»دائماً. ولقد بيَّنَ لنا اسم التقنيَّة السحرية المعطى لموضوع الحبّ، أنَّ الذّهن الغُفل مبدَع اللغة، لاحظ الطَّابع الفائق للعادة غير القابل الشِّفاء الذي يسقط فيه العاشق.

إنَّ أقدم بيت شعري هو الصّيغة السحرية التي تسمَّى cantus y carmen. لقد كان فعل الصيغة ونتيجتها السحرية la incantatio. ومن هنا جاءت encanto سحر وفتنة وفي الفرنسية جاءت charme من carmen.

لكن، يوجد في رأيي، أيَّاً تكن صلات العشق بالسحر، شَبَه أعمق من كلِّ ما لُحظ حتَّى الآن، بين العشق والتَّصوُّف. وكان يجب أن تُستشفّ هذه القرابة الوثيقة من واقعة أنَّ الصوفي يتبنَّى دائماً بتطابقٍ مذهل كلماتٍ

وصوراً إيروسيَّة كيما يعبّر عن نفسه. وقد لاحظ ذلك كلٌّ من شُغل بهذه الظاهرة الدينيّة، لكنَّهم حسبوا كافياً الإعلان أنَّ الأمر مجازات لا أكثر.

ويحدث مع المجاز ما يحدث مع (الموضة). هناك أناس يحسبون إذا وصفوا شيئاً بالمجاز أو الموضة أنهم قد أزالوه، ولا حاجة بهم إلى مزيد من البحث. وكأن المجاز و(الموضة) لم يكونا واقعين من طراز الوقائع الأخرى ذاتها، وكأنَّهما غير مزوَّدين بما لا يقلّ عنها بالثَّبات، وغير خاضعين لأسباب وقوانين جدّ فعَّالة كتلك التي تحكم المدارات النَّجميَّة.

لكن، لئن لاحظ كلّ من درس التصوف كثرة المفردات الجنسيَّة فيه، لم يلاحظوا الواقعة المملّة التي تضفي على التَّصوُّف خطورته الحقيقيَّة؛ لأنَّ العكس صحيح، فالعاشق يميل إلى استعمال تعابير دينيَّة. فالحبّ عند أفلاطون هوس «إلهي». وكلّ عاشق يسمّي محبوبته «إلهيَّة»، ويحسّ بقربها «كأنَّه في السَّماء»، إلخ... وهذا التَّبادل الطَّريف في الكلام بين الحبّ والتصوّف يجعلنا نخمّن وجود أسّ مشترك بينهما.

والعمليَّة الصوفية كميكانيزم سيكولوجي، تشبه العشق في الواقع. إنَّها تشبهه جدَّاً إلى درجة تتطابق معه حتَّى بالتَّفصيل بكونها رتيبة بشكلٍ مضجر. وإذا كان كلّ من يحبّ يحب الحبّ ذاته، فإنَّ الصوفيين في كل الأزمنة والأمكنة قد خطوا الخطوات ذاتها وقالوا، في الواقع، الأشياء ذاتها.

خذوا أيّ كتاب صوفي – من الهند أو من الصين، وسواء أكان إسكندريَّاً أم عربيَّاً، جرمانيَّاً أم إسبانيَّاً - تجدوه دائماً بصدد دليل متعالٍ، وبصدد طريق الذهن إلى الله. وإنَّ المحطَّات والعربات هي هي ذاتها دائماً ما عدا فروقاً خارجيَّة وعَرَضيَّة[1].

(1) الفرق الوحيد، ويكون أحياناً هامَّاً، هو هذا: لقد كان بعض الصوفيين «فوق ذلك» مفكرين كباراً. وقد نقلوا إلينا إلى جانب تصوّفهم، إيديولوجيا عبقريَّة أحياناً. وهكذا كان أفلوطين والمعلم إيكهارت. لكن صوفيّتهما بمعناها الصَّحيح مطابقة إلى أكثر أشكال الجذب الصوفي ابتذالاً – المؤلِّف.

وإنـي أفهم تمـام الفهم غيـاب التَّعـاطف الـذي أبدتـه الكنـائس دائمـاً نحـو الصـوفيين، وكأنَّهـا تخشـى أن تجلـب مغـامراتُ الجـذبِ هدراً لسمعة الـدين. وصـاحب الجـذب هـو إلـى هـذا الحـدّ أو ذاك، مجنـون. إذْ ينقصـه الاعتـدال والوضوح الذّهني. وهو يضفي على علاقته بالله طَابعَ قصْفٍ يثير نفور صفاء رجل الدين الحقيقي، الخطير. وفي تطابق نادر مع ذلك، يشعر المعلّم الكونفوشيوسي باحتقار نحو الصوفي الطاوي، نظير الاحتقار الذي يشعر به اللاهوتي الكاثوليكي نحو الراهبة المستنيرة. وإنَّ أنصار الهرْج في كلّ نظام يؤثرون دائماً فوضى الصوفيين وسكرهم على وضوح ذهن الكهَّان الصَّافي والمنظَّم، أي على الكنيسة. وأنا آسف لعدم استطاعتي أن أوافقهم على هذا الاختيار. يمنعني من ذلك مسألة صدق. ذلك أنَّ كلّ لاهوت يبدو لي أنَّه ينقل إلينا كميةً أكبر من الألوهة، ولمحاتٍ ومعاني أكثر من مواجد الصوفيين كلها معاً. فعوضاً من اقترابنا من صاحب الجذْب (أو الوجد) يجب أن نمسك به بكلمته، ونتلقَّى كل ما يأتينا به من انغماساته المتعالية، ثمَّ ننظر بعد ذلك إن كان ما يقدّمه لنا يستحقّ العناء. والحقيقة هي أنَّ ما يستطيع أن ينقله إلينا بعد مرافقته في سفره السَّامي، شيء ضئيل القيمة. وأنا أحسب أنَّ الروح الأوروبيَّة تجد نفسها قريبة من شعور جديد بالله، ومن تحقّقات جديدة حول هذه الواقعة، وهي أهمّ الوقائع كلها. لكني أشكّ كثيراً أن يأتي ثراءُ أفكارنا حول الألوهة من طرق القصف التَّحتيَّة، وليس عبر طرق الفكر المنهجي النيِّر. عبر اللاهوت وليس عبر الجذْب (أو الغيبوبة).

لكن، فلنعد إلى موضوعنا.

والتصوف أيضاً ظاهرة من ظواهر الانتباه.

وأوَّل ما تقترحه علينا التقنية الصوفية أن نركّز انتباهنا على شيء. على أيّ شيء؟ تكشف لنا اليوغا، وهي تقنية الجذب الأصرم والأعلم والأشهر، بذكاء عن الطابع الميكانيكي لكلِّ ما سوف يحدث لنا من ثمّ، لأنَّها تجيبنا عن ذلك السُّؤال: نركّزه على أيّ شيء. ليس الشيء إذاً، ما يصف العمليَّة ويوحي بها، وإنَّما هو يصلح فقط كحجَّة كيما يدخُل الذهن في موقف غير طبيعي. في الواقع، يجب الانتباه إلى شيء ببساطة على أنَّه وسيلة لصرف

الانتباه عن سائر أشياء العالم الأخرى. ويبدأ الطريق الصوفي بإفراغ الوعي من تعدُّد الأشياء الموجودة فيه عادة، ويسمح بحركة الانتباه الطَّبيعيَّة. لذلك كانت نقطة الانطلاق عند سان خوان ديلاكروث من أجل كلّ تقدّم لاحق «البيت الهادئ»، وكسرَ حدّة الشهوات والفضول؛ وكما تقول سانتاتريسا: «تخلٍّ كبير عن كلِّ شيء»؛ أي: قطع جذور مصالحنا الدنيويَّة المتعدِّدة كيما نستطيع «الانجذاب» نحو شيء آخر (حسب سانتاتريسا). بالمثل يستطيع الهندوسي navatam na pasyati، أن يكفّ عن رؤية التعدد والتنوّع كشرط للدخول في التصوف.

وتُنال هذه العمليَّة بإبعاد الأشياء التي يروح ويجيء بينها انتباهنا في العادة، بتثبيت الانتباه تثبيتاً خالصاً. وتُسمَّى هذه الممارسة في الهند كاسينا kasina، التي يمكنها أن تفيد من كلّ شيء. مثلاً: يصنع المتأمّل لنفسه قرصاً من الطين ويجلس قربه ويثبّت نظرته عليه. أو ينظر من مرتفع ما إلى جريان جدول، أو يتأمَّل بقعة ما ينعكس الضَّوء عليها، أو يُشعل ناراً، أو يضع شاشة يفتح فيها ثقباً وينظر إلى الوهج من خلاله، إلخ.. ويُبحث عن أثر مخلاة الهواء ذاته المشار إليه من قبلُ، والذي يمتصّ العشاق بموجبه: «أدمغة بعضهم بعضاً».

ولا يوجد جذْب صوفي من غير إفراغ مسبق للذهن. يقول سان خوان ديلاكروث: «لذلك يأمر الله بأن يكون المذبح الذي تُقدَّم فيه الذَّبائح مفرغاً من الدَّاخل». «لتُدرك النَّفس كم يريدها الله فارغة من الأشياء كلّها». ويعبّر صوفي ألماني بقوّة أعظم عن ابتعاد الانتباه هذا عن كلّ ما ليس شيئاً واحداً، أي الله، فيقول: «لقد خلعتُ ولادتي». ويقول سان خوان نفسه على شكلٍ جميل: «أنا لا أرعى قطيعاً»، أي: لا أحتفظ بانشغالٍ ما.

والآن يجيء ما هو أكثر إدهاشاً: ما إن يُفرغ الذهن من الأشياء كلّها، حتَّى يؤكد لنا الصوفي أنَّه يجد الله أمامه، وأنَّه يجد نفسه مملوءاً بالله. أي: أنَّ الله يكمن بالضَّبط في هذا الفراغ؛ لذلك يتحدَّث المعلم إيكهارت Eckhart عن :«صحراء الله الصَّامتة»، وسان خوان عن «ليل الروح المظلم»؛ مظلم، مع ذلك، ملآن نوراً، جدّ ملآن لمجرد وجود النور فقط، حتَّى لا يصطدم النورُ بشيء فيصبح ظلاماً». إنَّ خاصيّة الروح المطهّرة

والمفناة حِيال عواطفها الخاصَّة ومداركها كلّها هي في ألاَّ تتمتَّع بشيء ولا تفهم شيئاً على شكل خاص، مقيمةً في فراغها من الظلمة والدجى، وتعانق كلّ شيء باستعدادٍ كبيرٍ كيما يتحقَّق فيها قول القدّيس بولس.

Nihili habentes et omnia possidentes

«لا تملك شيئاً وتملك كلّ شيء». ويسمّي سان خوان، في موضع آخر، هذا الفراغ المملوء والظلمة المضيئة بأعذب صيغة، فيقول: «إنَّها الوحدة الصَّاخبة».

* * *

إذاً، نصل إلى أنَّ الصوفي، كما العاشق، يبلغ حالته غير الطَّبيعيَّة «مثبّتاً» الانتباه على شيء ليس له من دور آخر مؤقَّتاً غير صرف الانتباه عن كلِّ شيء آخر، ويجعل فراغ الذّهن ممكناً.

لأنَّه، لا «المنزل أو المقام» الأخفى ولا مستوى الحياة الوجدية الأكبر هو فقط ذلك الذي ينظر منه الصوفي إلى الله، صارفاً الانتباه عن كلّ شيء آخر. فهذا الإله الذي يمكن النَّظر إليه ليس إلهاً حقَّاً. والله الذي له حدود وشكل، الله المفكَّر فيه تحت هذه الصفة أو تلك، باختصار، الله الذي يمكن أن يكون موضوعاً للانتباه ويشبه في حالته تلك شبهاً مفرطاً الأشياء الدنيويَّة، ليس إلهاً حقيقيَّاً. ومن هنا المذهب الذي يعرض لنا من حينٍ لآخر من صفحات التَّصوّف بشكل فيه مفارقة، ليؤكد لنا أنَّ الغاية هي عدم التَّفكير «حتَّى» في الله. وسبب ذلك واضح: إذْ لشدَّة التَّفكير فيه، ولفرط الانجذاب إليه، يأتي حين من الدَّهر يكفّ فيه عن أن يكون شيئاً خارج الذّهن ومختلفاً عنه، وموضوعاً خارج الذات وإزاءها. أي، يكفّ عن أن يكون شيئاً في الخارج objectun فيتحوَّل إلى شيء في الدَّاخل injectun. وينساب الله في الروح ويختلط بها، أو بقولٍ معاكس، تذوب الروح في الله وتكفّ عن الشّعور به كأنَّه مختلف عنها. هذي هي الوَحدة (unio) la التي يطمح إليها الصوفيّ. «تصبح هذه الروح، أقول روح هذه الروح، شيئاً واحداً والله»، تنقل إلينا سانتا تيريسا في «المنزل أو المقام السَّابع». ولا يظنَّنَ أحدٌ أنَّ هذه الوحدة يُحسّ بها كشيء مؤقَّت يُحصل عليه الآن، ثمَّ يُفقد بعد ذلك. ويلمح

الصوفي الجذْب (أو الغيبوبة) في طابع الاتحاد النهائي والدائم كما يُقسم العاشق بصدق على حبّه الأبديّ. وتميّز سانتا تيريزا بقوة شكلَي الاتحاد من بعضهما: الأوَّل «هو مثل شمعتين تتَّحدان اتِّحاداً وثيقاً حتَّى يصبح النور نوراً واحداً... لكن، يمكن بعد ذلك فصل الواحدة عن الأخرى وتظلاَّن شمعتين». والثَّاني مع ذلك، هو «كماء يسّاقط من السَّماء على نهرٍ أو ينبوع حيث يصبح الماء كلّه ماءً واحداً، حتَّى لا يمكن تمييز ماء النَّهر من ماء السَّماء ولا الفصل بينهما. أو كنهر صغير يدخل البحر فلا توجد وسيلة للفصل بينهما، أو كحجرة ذات نافذتين يدخل منهما ضوء كبير، وإنْ يكن منقسماً، يصبح ضوءاً واحداً».

ولقد علَّل إيكهارت جيِّداً جدَّاً التدني النسبي للحالة التي يكون فيها الله موضوعاً للذهن. «إنَّ الانشغال الحقيقي بالله هو في الروح، وليس في التَّفكير في الله على نمط واحد وباستمرار. فلا ينبغي للمرء أن يكون إلهه مُفكَّراً فيه فقط، لأنَّ التَّفكير إذا توقَّف، فسوف يتوقَّف أيضاً ذلك الإله». بالتَّالي، ستكون الدرجة العليا في الطريق الصوفي تلك التي يكون فيها الإنسان مشبعاً بالله، ويصير إسفنجة من الألوهة. ويمكنه حينئذٍ أن يعود مرَّةً أخرى إلى العالم ويهتمّ بشؤونه الأرضيَّة، لأنَّه سيعمل في الواقع، كأداة لله. ولن تكون رغباته وخطاه وأعماله في العالم شيئاً خاصَّاً به. ولا يهمّه شيء ممَّا يعمله أو يحدث له، لأنَّه «هو» يكون غائباً عن الأرض، غائباً عن رغبته أو عمله ذاته، ومحصَّناً أو كتيماً إزاء كلّ ما هو محسوس. فقدْ هاجرَ شخصُه الحقيقي إلى الله، وانصبَّ فيه الله، ويصبح دمية ميكانيكيَّة فحسْب و «صنيعة» يشغّلها الله. (والتَّصوُّف في ذروته يلامس دائماً حدود «التعطيل» quietimo).

ويجد هذا الموقف المتطرِّف نظيره في عمليَّة «العشق». فإذا استجاب الآخر تطرأ فترة من «الاتِّحاد» الانتقالي، ينقل فيها كلّ فرد إلى الآخر جذور كيانه. ويحيا – أي يفكّر ويرغب ويعمل - ليس انطلاقاً من ذاته، وإنَّما انطلاقاً من الآخر. وبذلك يكفّ عن التَّفكير في المحبوب لفرط وجوده في داخله. ويُلاحظ ذلك فيما ترمز إليه ملامحُ الوجه، كما يحدث في كلِّ الحالات الحميمة. إذْ تُناظر فترة «تثبيت» الانتباه المشدوه والمقصور على

المحبوبة التي ما تزال خارج المرء، حركةٌ من الانكفاء على النَّفس والتَّركيز. فالعينان جامدتان، والنظرة صلبة، والرَّأس يميل إلى التطامن فوق الصَّدر، والجسم ينكمش إن أمكن ذلك. ويميل المظهر كلّه ليمثّل مع الشَّكل البشري شيئاً محدَّباً وكأنه مغلق. فنحنُ نحضنُ صورة المحبوب في حجرة انتباهنا المُطبقة. لكن، إذا «جاءت» غيبوبة الحبّ وصارت المحبوبة لنا، بالحريّ، أكون أنا ذاتي، وأنا المحبوبة، يظهر على الوجه هذا التَّفتُّح الظريف الذي تتجلَّى فيه السَّعادة. فترقّق العينان النظرة التي تصبح صمغاً، وتنزلق على كلّ شيء من غير أن تتركَّز، على شيء. وتتكرَّم فتداعب الأشياء أكثر ممَّا تراها. وكذلك يكون الفم شبه مفتوح على بسمة شاملة تقطرُ من غير انقطاع من صوارَيْ الشَّفتين. إنَّها هيئة الأبله، وهكذا هي هيئة البلاهة. وتفقد أنفسنا النظام ودقّة الموقف إذا لم تجد شيئاً خارجيَّاً ولا داخليَّاً نثبّت عليه انتباهنا. ونشعر بأنفسنا هائمين خفيفين. ويقتصر نشاطنا على السَّماح بأن تنطلق نحو الشَّمس الأبخرة الممتَصَّة من صفحة أنفسنا، كما تنطلق من ماء راكد.

إنَّها حالة «الجذْب» المشتركة بين العاشق والصوفي[1]، فلا تعنيهما في خير أو شرّ هذه الحياةُ ولا هذا العالم؛ لأنَّهما كفَّا عن أن يكونا مسألة لهما. فالأشياء التي نعملها ونعانيها لكونها تمسّ أعمق دواخلنا، تتحوَّل في الموقف الطَّبيعيّ، إلى مشاكل لنا، وتُقلقنا، وترهقنا؛ لذلك نشعر بوجودنا ذاته كثقل ندعمه براحة يدنا، بعناء. لكنَّنا إذا نقلنا هذه النَّواة الحميمة إلى منطقة أخرى، وإلى وجود آخر خارج العالم، فإنَّ ما يحدث لنا فيه يفقد فعاليته ويظلّ من غير تأثير علينا، وكأنَّه موضوع بين مزدوجتين. وإذا سرْنا وسْط الأشياء نشعر بأنفسنا قد فقدنا الوزْن. وكأنَّما يوجد عالمان ذوا أبعاد مختلفة، لكنَّهما متداخلان، يعيش فيهما الصّوفي؛ هو يعيش في العالم الأرضي في المظهر فقط، بينما يعيش في الحقيقة، في عالم آخر، وفي منطقة منعزلة يعيش فيها وحيداً مع الله.

(1) لا أشير، كما يُلاحظ، في شيء إلى «القيمة» الدينيَّة التي تناظر «حالة الجذب». فهذه هنا اسمٌ بالمعنى الدَّقيق لحالة نفسيَّة خاصَّة بالصوفيين كلّهم في كلِّ الأديان. - المؤلِّف.

Deum et animan. Nihilne plus? Nihil omnio.

«الله والروح. ولا شيء آخر؟ لا شيء البتَّة»، يقول القديس أغسطين. وكذلك العاشق يتنقّل بيننا من غير أن ننفعه بشيء آخر سوى الاحتكاك بمحيط حساسيته. هو يرى حياته ويعتقد أنَّها قُرّرت مسبقاً وإلى الأبد.

والحياة في «حالة الجذب» صوفيَّة كانت أم عشقيَّة تفقد ثقلاً وخشونة. فيبتسم السَّعيد لكلِّ ما يحيط به بأريحيَّة سيد عظيم. لكنَّ، أريحيَّة السيد العظيم ضئيلة دائماً ولا تستلزم جهداً. وأريحيَّته قليلة السَّخاء جدَّاً. في الواقع، هي صادرة عن الازدراء. فمن يحسب نفسه من طبيعة عليا يداعب بأريحيَّةٍ الكائنات، كائنات من رتبةٍ دنيا لا تستطيع أن تُلحق به ضرراً، لسبب بسيط كونه «لا يتعامل معهم» «ولا يعيش معهم». وقمّة الازدراء أنّنا لا نتفضّل فنكشف عيوب الآخر. وإنَّما نسقط عليه من عليائنا التي لا تُدرك، ضوءَ سعادتنا الملائم وهكذا كلّ شيء جميل ولطيف في نظر الصوفي ونظيره المحبّ. فإذا نظر إلى الأشياء مرَّة أخرى بعد مرحلة الذهول، فإنَّه لا يراها في ذاتها، وإنَّما معكوسة في الشيء الوحيد الموجود له: الله أو المحبوب. وما ينقصها من لطف، تضفيه عليها المرآة الرائعة التي يتأملها فيها. وهكذا إيكهارت الذي نبذ الأشياء فتلقَّاها مرَّةً أخرى من الله، كمن يُولي المنظر الطَّبيعي ظهره فيجده معكوساً مجسَّداً في سطح البحيرة الصَّقيل الرَّائع. أو كأشعار مواطننا سان خوان ديلاكروث، المشهورة:

مضى عبر هذه الأيكة بسرعة
ساكباً ألف جمال.
وإذْ سار ناظراً إليها
بصفحة وجهه وحدها
جعلها تكتسي بالجمال.

ويضغط الصوفي نفسه إسفنجة الألوهة، قليلاً على الأشياء: حينئذٍ ترشح الألوهة سائلة وتطليها. وكذلك المحبّ.

لكنَّنـا سنسـقط فـي الخطـأ إذا شـكرنا للصّـوفي أو للعاشـق هـذه «الأريحيَّة». إنَّهما يحتفيان بالكائنات بعدم الاهتمام بهم ذاته في الحقيقة. إنَّهما يمضيان لشأنهما بسرعة. في الواقع، يزعجهما قليلاً أن يُحتجزَا كثيراً، كما يزعج السيدَ العظيمَ «اهتمامُ الفلاَّحين». لذلك كانت لطيفةً عبارةُ سان خوان ديلاكروث حينما يقول:

أبعدهم، يا حبيبي
فأنا أطير طيراناً.

وإنَّ لذَّة «حالة الجذب»، أينما مثُلت، تكمن في أن يكون المرء خارج العالم وخارج ذاته. وهذا ما تعنيه حرفيَّاً ex - tasis: خارج الذات وخارج العالم.

ويصلح أن نلاحظ هنا، أنَّ هناك نموذجين من البشر لا يلتقيان: أولئك الذين يشعرون بالسعادة أنَّها خارج الذات، والذين يشعرون على العكس منهم، بالهناء إذا كانوا في كامل وعيهم. وكثيرة للغاية الوسائل الموجودة للخروج من الذات بدءاً من الخمرة حتى الغيبوبة الصوفيَّة. كما هي كثيرة جدَّاً الوسائل التي تُحدث حالة الوعي بدءاً من الدوش حتَّى الفلسفة. وهاتان الفئتان من البشر متباعدتان في كلِّ مستويات الحياة. وهكذا يوجد أنصار الفن «الوجدي» أو الجذبي، الذين يرون أنَّ التَّمتُّع بالجمال يكون «بالانفعال». وهناك آخرون بالمقابل، يحكمون على المتعة الفنية الحقيقيَّة بالحفاظ على الصفاء الذهني الذي يسمح بتأمّل الموضوع ذاته تأمُّلاً بارداً وواضحاً.

لقد صرَّحَ بودلير Beaudelaire تصريحاً جذبيَّاً لمَّا أجاب عن سؤال حول أين يُفضِّل أن يعيش: «في أيَّما مكان، في أيَّما مكان... شرط أن يكون خارج العالم!».

إنَّ الرَّغبة في الخروج من الذَّات خلقت أشكالَ القصْف كلها: سواء أكانت سكراً أم تصوُّفاً أم عشقاً، إلخ. وأنا لا أقول بذلك إنَّها كلّها تحمل «القيمة» ذاتها. إنَّما أوحي أنَّها تنتمي إلى الصنف ذاته ولها جذر يغوص في القصْف. لذلك لم يكن مصادفةً استعمال صورة الخطف أو الانتزاع استعمالاً متطابقاً في التصوف والحبّ. وانتزاع المرء هو ألا يسير على قدميه ذاتهما، وإنَّما هو

شعوره بأنَّ أحداً أو شيئاً ما يحمله. والخطف هو أوَّل أشكال الحبّ محفوظاً في الميثولوجيا تحت نوع السنطور[1] صياد الحوريَّات اللاتي يجلسن على كفليه.

ولقد ظلَّت في طقس الزَّواج الروماني بقيَّةٌ من الخطف الأصلي: إذْ ما كانت تدخل الزَّوجة بيت الزَّوجيَّة بقدمها ذاتها وإنَّما يحملها الزَّوج في الهواء لئلاَّ تطأ العتبة. وآخر تصعيد رمزي لهذا الشَّكل «غيبوبة» الراهبة الصوفية وارتفاعها في الهواء، وإغماءةُ العشَّاق.

لكنَّ هذا التَّوازي المدهش بين الجذب و«الحب» يكتسب مظهراً أخطر من ذلك إذا قارنَّا الشيئين كليهما بحالة أخرى غير طبيعيَّة للشَّخص: وهي التَّنويم المغناطيسي.

لقد لوحظ مئة مرَّة أنَّ التَّصوّف يشبه التنويم المغناطيسي بإفراط. إذْ يوجد في هذا أو ذاك غيبوبة وهلوسات وحتَّى آثار جسمانيَّة متطابقة، كعدم الحساسيَّة والتَّخشُّب.

وأنا، من جهتي، كنت أخمّن دائماً وجود تقارب بين التنويم المغناطيسي والعشق. ولم أجرؤ قطّ على صوغ هذا التَّفكير، وسبب ذلك يوجد كما أرى، في أنّ َالتّنويم المغناطيسي يبدو لي أيضاً ظاهرة من ظواهر الانتباه. ومع ذلك، لم يدرس أحدٌ على علمي، التنويم المغناطيسي انطلاقاً من وجهة النَّظر هذه، على الرّغم من أنَّه توجد في متناول اليد واقعة كالنَّوم الذي يرتبط من الجانب النَّفسي، بالحالة التَّنبُّهيَّة. فقد لاحظ كلاباريد Claparide منذ سنين كثيرة، أنَّنا نقارب النَّوم بمقدار ما نستطيع صرف الاهتمام بالأشياء، وإلغاء الانتباه لها. وتكمن التقنيَّة التي تسهّل النَّوم في أن نستجمع انتباهنا على شيء ما أو على نشاط ميكانيكي، كالحكي مثلاً. ولْنقلْ إنَّ النَّوم الطَّبيعي كما الغيبوبة هما تنويم مغناطيسي ذاتي.

لكن، هاهو بابلو شيلدر Schilder، وهو أحد أذكى علماء النفس في عصرنا، رأى أنْ لا محيد عن قبول وجود قرابة وثيقة بين التَّنويم المغناطيسي

(1) كائن خرافي له رأس إنسان وجسم حصان ومخالب أسد . المترجم.

والحبّ. وسوف أحاول تلخيص أفكاره التي، وإن كانت مستوحاة من أسباب جدّ مختلفة عن أسبابي، تُقفل هذه الحلقة من التطابق بين العشق والجذب الصّوفي والتَّنويم الذي حاول هذا البحث أن يبرزه.

وهاكم سلسلة أولى من تطابقات العشق مع التَّنويم المغناطيسي. إنَّ التَّدابير التي تُسهّل الدخول في التَّنويم المغناطيسي تمتلك قيمة جنسيَّة: مرور اليد الحلو كالمداعبات؛ والكلام الموحي والمهدّئ في آنٍ واحد، و«النظرة الفاتنة»؛ وبعض العنف الآمر أحياناً سواء بالحركة أم بالصَّوت. فإذا نُوِّمت النساء مغناطيسيَّاً فمن الشَّائع أن يتلقَّى المنوِّم لحظة الدخول في النَّوم أو اللحظة التالية للاستيقاظ، تلك النظرةَ الكسيرة المميَّزة جدَّاً للإثارة أو الإشباع الجنسيين. وغالباً ما يُعلن المنوَّم أنَّه شعر خلال الغيبوبة بانطباع لذيذ بالحرارة والرَّاحة في أنحاء جسمه كلّها. ولا غرابة في أن يلمح أحاسيس جنسيَّة بشكل قاطع. وتتَّجه الإثارة الجنسيَّة إلى المنوِّم الذي يكون موضوع مراودة غراميَّة بجلاء. وتتكثَّف أحياناً تخيُّلات المنوَّمةِ الجنسيَّةُ، في ذكرياتٍ زائفة، وتتّهم المنوِّم أنَّه عبث بها.

ويقدِّم لنا التنويم المغناطيسي عند الحيوان بعض المعطيات ذات الصلة بالموضوع، إذْ تحاول الأنثى في الصنف الرَّهيب من العناكب المسمَّاة galeodes kaspicus Turkestanus، أن تلتهم الذكور التي تغازلها. فإذا وُفِّقَ الذَّكرُ في القبض بكمَّاشتيه على بطن الأنثى في نقطة معيَّنة، تسمح هذه وبسلبيَّة كاملة أن تتمّ العمليَّة الجنسيَّة. ويمكن أن تتكرَّر عمليَّةُ شلّ الأنثى في المختبر بلمس الدويّبة في هذا المكان، فتسقط هذه لتوِّها في حالة من التَّنويم المغناطيسي. لكنَّنا نلاحظ أنَّ تلك النَّتيجة يُحصل عليها فقط في فترة الشَّبق.

ويختتم شيلدر بعد هذه الملاحظات: «كل ذلك يجعلنا نشتبه في أنَّ التَّنويم المغناطيسي عند البشر هو أيضاً وظيفة بيولوجيَّة تساعد الوظيفة الجنسيَّة». ثمَّ ينحو نحْوَ الفرويديَّة الدَّائمة التي يُنبذ بها كلّ تفسير واضح للعلاقة بين التَّنويم و«الحبّ».

ونستطيع أن نستخرج أكبر الفوائد من المعاني التي تميَّزت بها حالة المنوِّم النفسيَّة. إنَّنا، حسب شيلدر، إزاء سقوط جديد في حالة طفليَّة من الوعي: إذْ يُحسّ الشَّخص في نفسه مستسلماً بلذَّة استسلاماً كاملاً لشخص آخر ومستريحاً لسلطانه. ومن غير هذه العلاقة بالمنوِّم فإنَّ تأثيره يصبح محالاً. لذلك يسهّل عملَ المنوِّم كلُّ ما يساهم في رفع سلطانه. كالشهرة والوضع الاجتماعي والمظهر الكريم. ومن جهة أخرى، لا يمكن للتَّنويم المغناطيسي أن يتمّ لدى الكائن البشري إلاَّ إذا كان مرغوباً به.

ولـيُلاحظ أنَّ هذه الصِّفات جميعها يمكن أن ترحّل من غير تحفّظ إلى العشق. وقد لاحظنا أنّ َالعشق «مرغوب به» دائماً ويستلزم رغبة في استسلام الذات والاستراحة لدى الكائن الآخر. رغبةٌ هي في ذاتها لذيذة. أمَّا السقوط ثانيةً في حالةٍ ذهنيَّة طفليَّة نسبيَّاً، فيعني ذات ما سمّيته «ضيقاً روحيَّاً» وانكماشاً وفقراً في الحقل التَّنبُّهي.

ولا أفهم ألا يشير شيلدر إلى ميكانيزم الانتباه كأوضح عامل في التَّنويم، على كون تقنية التَّنويم تكمن أساساً في لفت الانتباه إلى شيء: مرآة، طرف ماسة، ضوء..... إلخ. من جهة أخرى، تبيّن مقارنةٌ بين مختلف نماذج الشَّخصيَّة حسب ترتيب قدرتها على أن تُنوَّم تطابقاً كبيراً مع السلْم الذي نشكله عن هذه النَّماذج ذاتها حسب ترتيب قابليّتها لتُعشق.

لذلك كانت المرأة عنصراً خيراً قابليَّةً للتنويم من الذَّكر، إذا أُخذت العوامل كلّها بالحسبان ceteris paribus. لكنَّ واقع الحال أنَّها أطوع من الذَّكر أيضاً لعشق حقيقي. وأيَّاً تكن الأسباب الأخرى لتفسير هذا الميل، فلا شكّ أنَّ اختلاف تركيب النفوس التَّنبُّهي لدى الجنسين، يؤثّر في الأمر بإفراط. وإذا تساوت الشروط تكون النفس الأنثويَّة أقرب إلى ضيق ممكن من الذكريّة: ولسبب بسيط هو أنَّ للمرأة نفساً مرنة؛ والانتباه، حسبما لاحظنا، هو الوظيفة التَّامَّة الأكثر تمركزاً وتجمُّعاً مع ذاتها ذاتها، وهو أكثر ما يعطي الذّهن بناءه ووضوحه. وإنَّ نفساً موحّدة جدَّاً تستلزم نظاماً تنبُّهيَّاً موحَّداً جدَّاً. ويخيّل إلى المرء أنَّ النفس الأنثويَّة تميل للعيش بمحور تنبُّهي واحد يحطُّ في كلِّ فترة من حياتها على شيء واحد. إذْ يكفي من أجل تنويمها وعشقها، القبضُ على شعاع

انتباهها الوحيد هذا. ومقابل تركيب النَّفس الأنثويَّة ذات المركز الواحد، توجد دائماً مراكز متعدِّدة في النَّفس الذَّكريَّة. وكلَّما كان المرء أكثر ذكورة بمعنى روحي، يجد نفسه أكثر تفكّكاً وكأنَّها مقسَّمة إلى قطاعات كتيمة. فجانب منه ينضمّ جذريّاً إلى السياسة أو إلى التجارة، بينما جانب آخر يتعاطى الفضول الفكريّ، وجانب ثالث ينهمك في اللذَّة الجنسيَّة. ينقصه إذاً، الميلُ إلى تمركز موحّد للانتباه. وإنَّما يسود لديه العكس الذي يقود إلى التَّفكُّك في الواقع؛ لأنَّ محور الانتباه عنده متعدِّد. ولقد تعوَّدنا العيش على هذه القاعدة المتعدِّدة وعلى تعدُّديَّة المجالات الذهنيَّة التي هي هشَّة التَّرابط فيما بينها، ولا يحدث شيء إذا ظفر بانتباهنا أحدُها لأنَّنا نظلُّ أحراراً من غير أن تُمسّ بقيَّة المجالات.

أمَّا المرأة العاشقة فهي تيأس عادةً، إذْ يبدو لها أنَّها لا تجد أمامها الرجل الذي تحبّ بكلّيّته. بل تجده دائماً شارد الذّهن شيئاً ما، وكأنَّه إذا حضر الموعد، يترك مقاطعات من روحه مبعثرةً في العالم. والعكس صحيح. قد أخجل الرجلَ الحسّاس كثيراً شعورُه بالعجز عن الاستسلام جذريّاً، وعن كليّة الحضور الذي تضعه المرأة في الحبّ. لهذا السَّبب، يُعلم عن الرَّجل أنَّه غبيّ في الحبّ وقاصر عن الكمال الذي تستطيع المرأة أن تمنحه لهذا الشعور. وتبعاً لذلك، فإنَّ مبدأ واحداً قد يفسّر ميل المرأة إلى التصوُّف والنوم المغناطيسي والعشق.

وإذا عدنا الآن إلى دراسة شيلدر، نرى أنَّه يضيف إلى أخوَّة الحبّ والتَّصوُّف، ملاحظةً طريفة وهامَّة ومن نموذج جسدي.

إنَّ النَّوم المغناطيسي لا يختلف في المقام الأخير، عن النَّوم الطَّبيعي. لذلك، كان الفرد النؤوم ذا قابليَّة ممتازة للتنويم المغناطيسي. إذاً: يبدو أنَّه توجد علاقة وثيقة بين وظيفة النَّوم ومكان من القشرة الدِّماغيَّة يُسمَّى البطين الثَّالث. إذْ تتوافق اضطراباتُ النَّوم والتهاب الدِّماغ السباتي، وتغيُّرات في هذا العضو. ويحسب شيلدر أنَّه وجد فيه القاعدة الجسديَّة للتَّنويم المغناطيسي. لكنَّ البطين الثالث هو في آنٍ واحد «عقدة عضويَّة جنسيَّة» تأتي منها اضطرابات جنسيَّة غير قليلة.

لكنَّ إيماني بالمواضع الدماغيَّة ضعيف إلى حدٍّ ما. حقّاً لا يكلِّفنا جهداً الإيمان أنَّه إذا اجتُثَّ رأس رجل من أساسه يكفّ عن التَّفكير والشعور. لكنَّ

هذا الموضوع الرائع يأخذ بالتلاشي باطّراد إذا حاولنا أن نحدِّد كل وظيفة ونبحث لها عن مكان عصبي. وأسباب هذا الإخفاق لا تُحصى، لكنَّ أقربها يكمن في أنَّنا نجهل ترابط الوظائف النفسيَّة الحقيقيّ، والنظام والتسلسل الهرمي الذي تعمل به. وليس سهلاً عزلُ وظيفة وصفيَّاً، والكلام عن «رؤية» أو «سمع» و«تخيُّل» و«تذكّر» و«تفكير» و«انتباه»، إلخ. لكنَّنا لا نعرف إن كان يتدخَّل في الرؤية «التَّفكيرُ». وإن كان لا يساهم في «الانتباه» «الشعور»، أو العكس. ليس سهلاً أن نوفّق إلى أن نعيّن مكان الوظائف كلّ وظيفة على حدة، وظائف عزلها غير ممكن.

وهذا الشّكّ، مع ذلك، يجب أن يحثّ على بحثٍ مطَّردٍ يزداد قوة أكثر فأكثر، وهكذا يصلح أن نتلمَّس في الحالة الرَّاهنة، إن كانت قدرة الانتباه لها صدىً ما مباشر أو معكوس في هذه القطعة من القشرة الدماغيَّة الموضوعة، حسب شيلدر، في خدمة مجموعة النَّوم، والنَّوم المغناطيسيّ والحب. إنَّ الصِّلة الوثيقة التي أوحى بها هذا البحثُ، بين هذه الحالات الثلاث، و«الجذب» الصوفي تجعلنا نخمّن أنَّ البطين الثَّالث يساهم أيضاً في الغيبوبة الصوفيَّة. وقد يفسّر هذا الأمر البقاء الشَّامل للمفردات الجنسيَّة في الاعترافات الجذبيَّة، وللمفردات الصُّوفيَّة في المشاهد الغراميَّة.

ولقد رفض حديثاً عالم النَّفس آلّر Allers في محاضرةٍ له في مدريد كلّ محاولة تعدّ التَّصوُّف مشتقَّاً من الحبّ الجنسيّ وتصعيداً له. ويبدو لي هذا الموقف صحيحاً جدَّاً.

وقد كانت تافهةً بشكلٍ فظّ النَّظريَّات الجنسيَّة المألوفة قديماً عن التَّصوُّف. لكنَّ المسألة مختلفة الآن. وإنَّما هذا وذاك الآخر يمتلكان جذوراً مشتركة ويعنيان حالتين ذهنيَّتين ذاتَي تنظيم متماثل. والوعي في هذا أو ذاك يتَّخذ شكلاً متطابقاً تقريباً يثير صدىً عاطفيَّاً واحداً، تُستخدم لإظهاره الصيغُ الصوفيَّة والإيروسيَّة على السَّواء.

* * *

ويهمّني عند اختتام هذا البحث أن أذكّر أنّي حاولت فيه أن أصف حصراً مرحلة واحدة من سيرورة الحبّ الكبرى: وهي «العشق». لأنَّ الحبّ عمليَّة

أوسع من ذلك وأعمق كثيراً، وأكثر إنسانيَّة بجدّ، لكنَّها أقلُّ عنفاً. وكلّ حبّ يعبُر منطقة جنون «العشق». لكن، يوجد «عشق» في المقابل لا يتبعه حبّ حقيقيّ. فلا نخلط إذاً، الجزءَ بالكلّ.

وكثيراً ما تُقاس نوعيَّة الحبّ بعنفه. ولقد كُتبت هذه الصَّفحات السَّابقات لمناهضة هذا الخطأ الشَّائع. فليس للعنف صلة بالحب، بصفته حبَّاً. بل هو صفة «للعشق» ولحالةٍ ذهنيَّةٍ دنيا وميكانيكيَّة تقريباً يمكن أن تحدث من غير تدخُّل فعَّال من الحبّ.

وإنَّ رذيلة العنف ربَّما أتت من نقص في الطَّاقة عند الشَّخص، لكن، باستثناء ذلك، نحن مضطَّرون إلى القول إنَّ فعلاً نفسيَّاً كلَّما كان عنيفاً كان أدنى في تسلسل النفس الهرَميّ، وأقرب إلى العمل الميكانيكيّ الجسديّ، وأبعد عن الرّوح. والعكس صحيح. فكلَّما اصطبغت مشاعرنا بروحانيَّة أكبر، تفقد عنفاً وقوَّة ميكانيكيَّة. ويكون إحساس الجائع بالجوع دائماً أعنف من رغبة العادل في العدل.■

الهرمينوطيقا والترجمة

مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته

د.عبد الغني بارة(*)

لعلّ أوّل ما يطالع المتأمّل في قضايا التأويل، هو مساءلة المصطلح من منظور أركيولوجي/ جنيالوجي، في أصوله المعرفية، ليس لاكتشاف ما هو معروف سابقاً، ولكن للحفر في آثاره التي تسبق كلّ معرفة، باعتبارها الأصل الذي لا أصل له. وإلاّ فما قيمة البحث، إذا لم يكن تأسيساً في المُختلِف، وعوداً على بدء، وعلماً بما لم يُعلم، وتقويضاً لما هو ثابت ومركزي، وانزياحاً ومخالفةً لما هو قاعدي، وتفجيراً لما هو نظامي، وفضحاً لما هو إيديولوجي/ فِكْرَاني خفي في الساحة الفكرية. وهي، أي الرؤية الأركيولوجية/ الجنيالوجية، وإنْ كان هدفها، هو تفجير الخطابات/ الأصول وتقويض أنظمتها، فإنّها لا تعدم وسيلة لتكون منهجاً على سبيل التركيب والارتجاع الداخلي، لأنّ أي خطاب إنّما يقع على حدود/ تخوم غيره، أو بالأحرى يحمله في شقوقه وطبقات الغياب فيه، على اعتبار أنّ كلّ خطاب، بالضرورة، هو خطاب مؤتلِف/ مختلِف في آن.

(*) قسم اللّغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس . سطيف، الجزائر.

هكذا تتحوّل مساءلة «الهرمينوطيقا» L'herméneutique، بوساطة هذا المُعطى المنهجي، مغامرةً في دروب المعرفة الإنسانية، يتوه السائل في أروقتها المتعدّدة، ومناطقها المعتمة، ولا يظفر، وهو في غمار الاستقراء والاستقصاء، إلاَّ بما هو جزئي وبسيط، فيُبعث البحث/ السؤال، مجدداً، بوصفه الغاية التي لا بعدَ بعدها، والمتعة التي لا يدرك قيمتها إلاَّ من اكتوى بحرقة الحيرة. فهي أشبه بعمل اللذّة Le Plaisir وتداخلها مع مفهوم المتعة Jouissance عند رولان بارت Roland Barthes (1915 - 1980)، إذ ما يزال، والقول لبارت، «ثمّة تأرجح على المستوى الاصطلاحي، وإنّي مازلت أخلط وأخفق في التمييز. وعلى كلّ، فسيظلّ هناك دائماً شيء من الحيرة. ولن يكون التمييز مصدراً لتصنيفات قاطعة» [1]. أمّا النّاقد «منذر عياشي»، المهتم بترجمة أعمال«بارت» الكاملة، وبخصوص سؤال عن ترجمته لكتاب «لذّة النصّ»، يردّ قائلاً: «اللذّة تأتي هكذا، إنّها حضور من غير سؤال، ووجود يعمّ كلّ شيء دون أن يتموضع في شيء. وليس شيء للذّة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذّة ليست موضوعاً. إنّها هي. وإنّها لتتكشّف دائماً من غير سؤال. وسعادة الملتذّ كالنّور، تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلاَّ من تحرّر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصاً».[2]

إذاً، ليس أمراً هيناً على أيّ باحث تحديدُ مصطلح «الهرمينوطيقا» L'herméneutique، سواء في مظانه الأولى في الثقافة الغربية، أو في ارتحالاته إلى الثقافة العربية، بفعل النّقل والترجمة. إذ (كما لا يخفى على كلّ ذي عقل) إنّ المصطلح ينشأ في محضن معرفي مخصوص، يعدّ

(1) Roland Barthes, Le plaisir du texte, Collection «Points Essais». Paris, Éditions du seuil, 1982, P. 14

(2) رولان بارت، لذة النصّ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/ سورية، ط1، 1992، ص7 .

الإطار المرجعي أو النظام الإبستيمولوجي (المعرفي) الذي يرفده ويعمل على توجيهه، وتحديد مسارات اشتغاله داخل أنظمة الثقافة التي ينحدر منها، حيث يشيع وينتشر ويبعث به إلى سوق الرواج. ومن ثمّ، فإنّ غياب الوعي الإبستيمولوجيConscience Epistémologique بهذه الأطر، يجعل الغموض أو الإلغاز سمةً بارزةً في تعاطي هذا المصطلح أو ذاك، فتغيب الرؤية، ويسود الاضطراب، وتعمّ فوضى الترجمة.

1 - الهرمينوطيقا: الأصول الإيتيمولوجية والمجال التداولي:

كان الاهتمام بدلالات المصطلح يحظى باهتمام بالغ لدى أهل المعرفة عموماً، والمهتمين بشأن اللّغة على وجه الخصوص، فخصصوا لها اصطلاحاً خاصاً تواضعوا عليه، بل جعلوا الاشتغال بها علماً مستقلاً اصطلحوا على تسميته «إيتيمولوجيا» Etymologie، «وهو العلم الذي ينظر في أصول المعاني وأزمانها وأطوارها ـ أو إن شئت قلت تاريخها ـ ولم يفت اللّغويين العرب ولا علماء المسلمين الوعي بدور هذه الدلالة، ووضعوا لها اسم «المعنى اللّغوي»»(3) .

لا يكاد المهتم بأسئلة المصطلح في أصوله المعرفية، ووضعه الإشكالي بين أقرانه من المفاهيم في حقول المعرفة، يضع المدلول الاصطلاحي لمفهومه، «ويجعل هذا المفهوم مصطلحاً له إجرائية مستقلّة حتّى يستدعي، توسيعاً لمجال أسئلته وإشكالاته، جملة من العناصر الدلالية التي يمكن أن تُثبّت هذه الإجرائية وتُظهر فائدتها؛ وقد يعتبر هذا العنصر جزءاً صريحاً من المدلول الاصطلاحي أو لا يعتبر كذلك، مكتفياً بأن تكون سنداً من ورائه، بدءاً من اللّفظ الذي يضعه بإزاء المفهوم؛ فبما أنّ هذا اللّفظ ليس مخترعاً من عنده كما يخترع العالم

(3) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 2 . القول الفلسفي (كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999 ص135.

رموزه، وإنّما يستعيره من لسانه الطبيعي، فلا بدّ من أن يكون لهذا اللّفظ دلالة وسابق استعمال».[4]

لا يعزُب عنّا، إذاً، أنّ «علم التأثيل اللّغوي»، أو «التأثيليات اللّغوية» Etymologie[5] هو أحد المداخل المشروعة للباحث في أصول تشكّل مصطلح «الهرمينوطيقا» في الثقافة الغربية، ولا يكون ذلك إلاّ بمساءلة مقامات وأسيقة استعمال هذا المصطلح، بوصفها قرائن تأثير تنضاف إلى أساس التأثيل اللّغوي كمُعطى إجرائي، يسمح بملاحقة الأشياء في بيئاتها الأولى، وما لحقها فيما بعدُ من تحوّل نتيجة تداخلها أو ارتباطها بحقول معرفية أخرى، أو انتقالها وارتحالها، بفعل الترجمة أو الاستعمال، إلى أمكنة وأزمنة جديدة أضحت فيها خاضعة لأجهزة الثقافة المستقبِلة، فالتصقت بها دلالات جديدة اكتسبتها في أرض الهجرة، وكأنّها كائن أصيل لفظته تربة هذه الأرض، ومنها افتَتح صراعاً تأويلياً جديداً يزاحم فيها مصطلحات تدّعي أنّها الأصيلة، فيتنازع الدخيل/ الأصيل ليثمرا معاً مصطلحاً/ مفهوماً مختلِفاً/ غيرياً، لا أصلَ له ولا مرجعَ إلاّ أن ينتسب إلى مجال تداولي يؤسّس به وجوداً مخصوصاً يصبح به كائناً تداولياً بامتياز.

هذا الوجود الجديد للمصطلح بوصفه كائناً تداولياً، يجعل الباحثين في مجال المصطلحية ينظرون إلى اقتران المصطلح، بالإضافة إلى كونه مفهوماً مجرداً أو متصوراً ذهنياً غير قابل للتجسيد العيني/ الفيزيقي، بواقع محسوس أو مجال تداولي يصبح فيه خاضعاً لضروب الاستعمال ومقامات الحوار بين المتخاطبين في المجتمع اللساني، كما يتدخّل، حينذاك، التلقّي أو الاستقبال بوصفه إجراءً وممارسةً معرفية واستراتيجيةً كتابية تعيد إنتاج المصطلح/ المفهوم، فيتعدّد بها فهماً وانفهاماً. وهذا كما أسلفنا القول، لا يعني تجريد المصطلح من خصائصه المعنوية القصدية؛

---

(4) المصدر نفسه، ص134 .

(5) يقترح طه عبد الرحمن هذا المصطلح مقابلاً عربياً للمصطلح الغربي Etymologie. يُنظر: طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص135 .

أي بالنظر إلى كونه يُراد منه معنًى ويُقصدُ به، إذ متى أُطلق ذلك المصطلح فُهِم منه المعنى الذي قُصِد، فيكون، بذلك، معنًى قصدياً. يمكن تسميته، مع طه عبد الرحمن، «الانفهام التداولي». ومفاده «أنّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتّى تقبل صيغته اللّفظية أن يكون منفهماً منها؛ إذ لولا الانفهام، لما أمكن أن يأتي واضع المفهوم الفلسفي بفعل الإفهام، ولا أن يأتي الموضوع له - أي المتلقّي - بفعل الفهم؛ كما أن اقتران هذا المفهوم يورّثه ما يمكن أن نسميه بخاصّية «الانتساب»، ومقتضاها أنّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتّى يكون واضعه قد أتى فعل الاصطلاح عليه وُفق مبادئ المجال التداولي الذي ينتسب إليه [.. .] وبهذا يكون الانتساب التداولي شرطاً في حصول الانفهام من اللفظ، فلا ينفهم المفهوم الفلسفي إلاَّ ضمن مجال تداولي مخصوص».(6)

فيكون طريق الاتفاق على المعنى، فيما أقرّه اللغويون العرب، مراعاة قصدين اثنين: الأوّل لغوي، والثاني لغوي فوقاني (ما وراء لغوي) Métalinguistique، وهو قصد الجماعة اللغوية التي يصير بها اللّفظ دالاً على مقصودها دلالةً مصطلحاً عليها، فيتشكّل قصدٌ من بعد قصدٍ آخر، فيكون المعنى المعجمي ثمرة هذين القصدين المتفاوتين، فتزداد قيمة هذا القصد، ليس زيادة قيمة فحسب، بل زيادة تحوّل وارتقاء، من مستوى فردي إلى مستوى جماعي، يدعم تثبيت الطبيعة القصدية للمعنى(7). فيكون المعنى على الدوام قصداً يفهمه السامع عن المتكلّم في سياق محدود ؛ إذ، كما هو معلوم، قد يتوفّر الملفوظ على معانٍ كثيرة لا يقصد منها المتكلّم إلاَّ واحداً، أمّا الحاصل القصدي عند السامع فيتعدّد تعدّد الوجوه المحتملة وإنْ لم يكن على علم بقصد المتكلم الثابت، فيحقّق بذلك فهماً معيناً يبقى دون حصول الفهم، الذي يشترط في تحقّقه العلم بالسياق؛ إذ كلّ فهم هو فهم في سياق مخصوص.

---

(6) المصدر السابق نفسه، ص ص120، 121 .

(7) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة :1 . الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2000، ص ص160، 161 .

فحقيقة الكلام كامنة في كونه ينبني على قصدين اثنين: أحدهما يتعلّق بـ«التوجه إلى الآخر»، والثاني يتصل بـ«إفهام هذا الآخر». «أمّا القصد الأوّل، فمقتضاه أنّ المنطوق به لا يكون كلاماً حقاً حتّى تحصل من الناطق إرادة توجيهه إلى غيره؛ وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلّماً حقاً، حتّى ولو صادف ما نطق به حضورَ من يتلقفه، لأنّ المتلقّف لا يكون مستمعاً حقاً حتّى يكون قد ألقي إليه بما تلقف، مقصوداً بمضمونه هو أو مقصوداً به غيره بوصفه واسطة فيه، أو قل حتّى يُدرك رتبة «المتلقي»، فالمتلقّي هو عبارة عن المتلقف الذي قصده المُلقي بفعل إلقائه». وأمّا القصد الثاني «فلا يكون المنطوق به كلاماً حقاً حتّى تحصل من الناطق إرادة إفهام الآخر، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلماً حقاً حتّى لو صادف ما لفظ به فهماً ممن التقطه، لأنّ الملتقط لا يكون مستمعاً حقاً حتّى يكون قد أُفهم ما فَهِم، سواء أوافق الإفهام الفهم أم خالفه، أو قل حتّى يدرك رتبة «الفاهم»، فالفاهم هو عبارة عن الملتقط الذي قصده المُفْهِم بفعل الفهم»[8].

لا يكاد يختلف أهل النظر من الباحثين في ارتباط مصطلح الهرمينوطيقا، بصورة لافتة، بالأصول الفلسفية والدينية، لا سيّما تأويل النصوص المقدّسة[9]، أو فيما يُعرفُ بـ: التفسير التوراتي L'exégèse biblique[10]. وقد كان لهذه النشأة في كنف الدوائر أو الدراسات اللاهوتية ما يبرّره، لا سيّما إذا علمنا مدى صعوبة الصراعات التي نشبت بين كلّ من حاول تفسير التوراة خارج إطار التفسيرات الرسمية أو

(8) طه عبد الرحمن، اللسان أو الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1998، ص214 .

(9) «Herméneutique. Interprétation des textes philosophiques ou religieux , et spécialement de la bible (herméneutique sacrée)» .Voir: André Lalande, Herméneutique, in: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris,P.U.F, 18éme édition,1996,p.412.

(10) «Le mot a sa portée majeure dans le cas de l'exégèse biblique ; c'est à cette dernière qu'on se référera le plus souvent ici».
Voir: Bernard Dupuy, Herméneutique, in: Encyclopaedia Universalis, Corpus11, France S.A.2002. p.263.

المعتمدة لدى الإكليروس، أو رجال الإصلاح الديني Réformateurs، الذين يصرون على ضرورة أن يكون الفهم أحادياً Littéralement، بعيداً عن التأويل المجازي (الرمزي). ليبقى، بذلك، تأويل الكتابة المقدّسة، وَفق الرؤية الدينية البروتستانتية، حبيس مسلّمات مؤسَّسة دوغمائياً[11]. تفترض أنّ الكتاب المقدّس نفسه يشكّل وحدة أو منظومة قواعد تجعله مغلقاً على نفسه، لا يرضى بغير التأويل/ الفهم الأحادي الذي أقرّه رجال الدين، باعتبارهم يمثلون المخلّص، السيّد المسيح، لتصبح تأويلاتهم نصوصاً مقدّسة تحجب أو تزيح النصّ المقدّس/ الأصل. وأمام هذه المشكلات، في المجتمع المسيحي القديم، تبلور مفهوم الهرمينوطيقا، «ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسّر لفهم النصّ الدّيني (الكتاب المقدّس)»[12]. ليتّسع بعد ذلك مفهوم المصطلح في الممارسات الحديثة، فاستخدم في تأويل كل أنواع الأعمال الفنية، والحكايات الأسطورية، والأحلام، ومختلف أشكال الأدب واللّغة بوجه عام، أو قل وسّعت من نطاقها، أي الهرمينوطيقا، لتشتمل على مشكلات التأويل النصّي ككل[13] .

إذاً، فكلمة «هرمينوطيقا» Herméneutique تعني، في الأصل، «فن أو علم التأويل»[14]، أو بالأحرى هي أقدم الاتجاهات اهتماماً بفن فهم النصوص[15]. لا على سبيل كشف رموزها وتعرية مضمَرها، وإنّما

(11) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris,édition du seuil,1996, pp.193, 194 .

(12) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط5، 1999، ص13 .

(13) Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires(Une introduction) ,Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean François Labouverie, Paris, P.U.F, 1ére édition, 1994 , pp.66, 67.

(14) Ibid., p.66

(15) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.183.

يكون الفهم، دائماً وأبداً، تأويلاً على غير مثال. بمعنى أنّه يبحث عمّا هو أوّل في الشيء. ويعود أوّل استخدام لمصطلح الهِرمينوطيقا للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654[16]. أمّا فيما يخصّ نشأتها الأولى كممارسة، فهي ليست مشكلة حديثة، وإنّما موغلة في القدم. فقد اقترن ظهورها عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفها إجراءً أو طريقةً في قراءة النصوص الأدبية أو فهمها، ويتعلّق الأمر بتأويل النصّ الهوميري (هوميروس)[17]، الذي يعتبره النقّاد «إنجيل اليونانيين» بلا منازع، قبل أن ينتقل، في مرحلة تالية إلى تأويل النصوص المقدّسة والمدنّسة. ومهما يكن من تعدّد الآراء وتباينها حول الأصل الأوّل لنشأة الممارسة الهرمينوطيقية، فإنّ الذي لا ريبَ فيه هو أنّنا، من منظور المُعطى الجنيالوجي، لا نروم معانقة الأصل لتجليته أو اكتشافه بوصفه كنزاً، بقدر ما هو محاولة لتحديد الأنساق غير المعلَنة التي ينتظم وفقها، وتتبّع مسارات تحوّل هذا الأصل داخل أنظمة المعرفة أو الثقافة التي ينتمي إليها، وكيف أنّه يخضع، في طريق رحلته، إلى تأويلات تجعله «بنية حركية تتجاوز هيكليتها، وتتمرّد على حدودها كلّما قبض عليها الفهم وهي ملتبسة في حال ثبات أو استقرار»[18] .

تكاد المعاجم المتخصّصة والموسوعات الغربية تجمع على الأصل الإغريقي لمصطلح هرمينوطيقا Herméneutique، فهو عند برنارد دوبي Bernard Dupuy مشتقّ من أصل إغريقي «هرمينيا» Herménia، الذي يدلّ على التأويل[19]. أمّا عند صاحبي معجم النّقد الأدبي طامين وهوبير Tamine et Hubert، فهو فن تأويل العلامات، وهو تأمل فلسفي يعمل على تفكيك كلّ العوالم الرمزية، وبخاصّة

(16) Hans-Georg Gadamer, La philosophie herméneutique, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris,P.U.F, 2éme édition, 2001, p.87

(17) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris,Éditions Gallimard, 1988, p.11 .

(18) مطاع صفدي، استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، بيروت/ لبنان، ط1، 1986، ص225 .

(19) Bernard Dupuy, Herméneutique, p.263.

الأساطير، والرموز الدينية، والأشكال الفنّية[20]. أمّا جون غروندين Jean Grondin، فينطلق من المعنى السابق لمفهوم الهرمينوطيقا، أي باعتبارها فن تأويل النصوص، ليضيف إليه، وقد اتّسع مجال استخدامه، دلالات جديدة تنمّ عن نسبية في ضبط المفاهيم والمصطلحات ؛ إذ يذهب إلى القول بأنّ لفظة الهرمينوطيقاHerméneutique مشتقّة من الفعل اليوناني هرمينيو Herméneuo الذي يحمل معنى «الترجمة والتفسير والتعبير». وفي هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الاتجاه إلى الفهم إدراكاً ووضوحاً[21].

أمّا جون بيبان Jean Pépin، فقد اهتمّ في مقاله «الهرمينوطيقا القديمة» باستقصاء معاني الفعل Herméneuein ومشتقاته الأخرى من أسماء ومصادر ونعوت تنتمي إلى العائلة نفسها التي أخذت منها لفظة Herméneutique كـــــــــال Herménia و Herméneutés و Herméneutikos، كما حاول رصد مظاهر التحول الدلالي للمصطلح عبر مختلف حقب العصر الإغريقي الكلاسيكي، ترجمةً أو من خلال تطور الفلسفة اليونانية أو من خلال النصوص المقدّسة[22]. غير أنّ اللافت في عمل بيبان Pépin هو تحديده للانزياح الحاصل في تحوّل المصطلح من اليونانية إلى اللاتينية؛ إذ إنّ ترجمته بـ Interpreta قد أثّرت سلباً على دلالة الهرمينيا L'herménia، فقد اكتسبت، عبر السابقة (inter) معنى التوسط، الذي جعلها تنزاح عن معناها. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي هرمينوطيقا Herméneutique تبعاً لذلك هو التأويل Interprétation. كما كان ذلك عاملاً رئيساً في تداخل المصطلح، فيما بعد، مع لفظة «التفسير» L'exégèse. بيدَ أنّ المعنى الأصلي للفظة Herméneuein وباقي مشتقاتها، والقول لـ بيبان Pépin، ليس هو التفسير بوصفه فعل ولوج في قصدية النصّ أو الرسالة، بقدر ما تدلّ في الغالب

(20) Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire De critique Littéraire, Paris, Armand Colin, 2002, p.91 .

(21) Jean Grondin, L'universalité de l'herméneutique, pp.6, 7 .

(22) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris,Éditions du Seuil, 1975, p.291.

الأعــمّ علـــى فعــل «تعبيـــر» Expression يتصـــف بطـــابع الانفتـــاح الخارجي[23] .

وبحثـاً عن إيجـاد أسـاس مفـاهيمي يسـتند إليـه فـي دعـواه، يعـود بيبـان Pépin إلــى أعمــال أرسطــو Aristote وفيلــون الإسكنــدري Philon D'alexendrie، لأنّهمـا استعمـلا كلمـة الهرمينيـا L'herménia بمعنـى التعبير بوساطـة اللّغـة التـي تتشكّل عبـر أداة طبيعيـة هـي الصـوت La Voix . ليصل بذلك إلى القول بـأنّ اللّغـة تعبّر Herméneuein Exprime بوسـاطـــة اللسـان وبـاقي الأعضـاء الصـوتية عـن الأفكـار[24]. وهـو مـا يجعلنا، في المحصّلة، نصل إلى أنّ العقل الغربي يقوم على أساس الكلمة/ التعبير التي قال بها المسيحيون فيما بعد، «في البدء كانت الكلمـة»، وهـو ما يؤكد تشابك ضفيرة هذا العقل، وكيف أنّ المشـاريع النقديـة تخـرج من عباءة أصل واحد يجمعها.

بل إنّ العقل عند الغرب Logos، كان يحمل من خلال دلالته الاشتقاقية «لــيغن» Legein معنـــى الكــلام والتعبيــر والخطــاب عنــد أفلاطــون وأرسطو، وذلك بفعل التحول فـي أنظمـة الثقافـة الغربيـة. إذاً، فـاللّوغوس عنـد أرسـطو وأفلاطـون هـو الكـلام والخطـاب الـذي يعمـل علـى توجيـه الإنسـان توجيهـا سليماً لإدراك الحقيقـة. وتطـوّر مـع أرسطو، بـأن أصبح منطقاً، فيما عُرف بالمنطـق أو الأورغـانون الأرسطـي، ليصبح الخطـاب أو الكلام بذلك منطقاً، من Logos إلى Logique. أمّـا هذا المصـطلح عند الحكماء الطبيعيين، فقد كان يعني: يجمع، أو يضـمّ. ومنـه اشتقّ المصـدر: الجمـــع أو الكـــلّ، لأنّ الطبيعـــة عنـــد هـــؤلاء كانـــت تعنـــي الكـــلّ أو الكلّيـة Totalite، التي تجمع الكائنـات كلّهـا بغض النّظـر عن اختلافهـا؛ بين الآلهة والبشر، والكائنات الحيّة والجامدة[25] .

(23) Ibid

(24) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, p. 293

(25) محمد مزوز، أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلّة«فكر ونقد»، الرباط/ المغرب، ع21، س3، 1999. ص ص23، 24 .

هكذا، بات من الواضح أنّ العقل الغربي لم يتشكّل إلاّ عندما أزاح أرسطو مفهوم الحكماء الطبيعيين وأصبح منطقاً، لا يؤمن بغير القياس مذهباً في تفسير الأشياء. كما أنّ فكرة وجود الحقيقة داخل العقل، انطلاقاً من هذا المعطى، ذات أصول أرسطية أفلاطونية. إنّ تغيّر مفهوم «اللّوغوس» (الطبيعة) إلى الخطاب (المنطق)، هو ـ في الحقيقة ـ انتقال من الطبيعة المادّية (الفيزيس بلغة الحكماء الطبيعيين) إلى العقل المنطقي (المثالية). ومن ثمّ انتقال الكلام أو التعبير من الصفة المادية/ الطبيعية بوصفه صوتاً/ حضوراً إلى كونه خطاباً أو لغةً مغلقةً على نفسها، لتبقى حبيسة منطقها الداخلي الذي صنعته لنفسها، وبدل أن يصبح الكلام/ التعبير، بوساطة الصوت/ الحضور حاملاً لمعنى واحدٍ، ينزاح عنه إلى معنى الكلام/ التعبير/ التأويل الذي يجعل للغة سلطة أسر الأشياء في سجن نسقها الداخلي، فتتحوّل الأشياء/ الخارج عبرها إلى كائنات لغوية مصيرها مرهون بوظيفتها داخل هذا العالم، تكتسب فيه دلالات جديدة لم تكن لها من قبل في عالم الواقع/ الطبيعة، أو قل يعيد خلقها من بعد خلق خلقاً آخر .

2 ـ الترجمة : سلطة الأصل المتعالي وميتافيزيقا الحقيقة/ الخلاص :

كما لا ينفي بيبان Pépin، إضافة إلى المعاني السابقة، أن يكون هناك معنى آخر يقترب من مصطلح Herméneuein بمعنى التعبير هو معنى«الترجمة»، أي ترجمة لغة إلى لغة أخرى. وقد تمّ استخدام المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النصّ التوراتي من العبرية إلى الإغريقية.(26) فالترجمة Traduction إذا اعتبرناها شكلاً من أشكال العملية التأويلية الأساسية المرتبطة بالفهم Compréhension، فإنّنا نستطيع من خلالها إدراك ذواتنا وتحديد رؤانا للعالم من حولنا، إذ الترجمة عبور من لغة إلى أخرى، وهي كفعل لغوي تدخل ضمن ما يسمّيه «غادامير» Gadamer عملية التواصل والحوار بين اللغات، وهي، من ثمّ، تجربة إبستمولوجية وأنطولوجية. ويرتبط هذا الفعل

(26) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, p.294.

اللغوي، حسب غادامير، بثلاثة أبعاد: بعدُ الفهم، وبعدُ الفكر، وبعدُ التأويل. لتصبح الترجمة، والأمر كذلك، عبوراً فكرياً من لغة إلى أخرى وحواراً ثقافياً بوساطة الفهم والتأويل، أو قل نصل عبرها، والقول لغادامير، إلى تحقيق أدبيات «الحوار الهرمينوطيقي».(27)

وممّا تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، هو أنّ الهرمينوطيقا Herméneutique في شكلها الحالي، بوصفها أقدم اتجاه في التأويل اقترن ظهوره بتفسير النصوص المقدّسة والاتجاهات الفلسفية، عرفت تطوراً منهجياً في القرن التاسع عشر، قامت على أساسه، فيما بعد، معظم الجهود في علوم الفكر Sciences De L'esprit. بل إنّها، يضيف غادامير، تجاوزت مهمتها الأصلية وانزاحت عن طابعها البراغماتي بوصفه غايتها الأساسية، والتي تتمثّل، بالدرجة الأولى، في تسهيل فهم النصوص الأدبية، والفن عموماً، بما في ذلك الإبداعات الروحية التي كان الاهتمام عليها منصباً في الماضي، كالقانون، والدين، والفلسفة. فقد أضحى كلّ ذلك، في ظلّ التحولات الجديدة، غريباً عن معناه الأصلي هناك في أرض النشأة عند الإغريق، حيث ارتبط بحس الاكتشاف، ودور الوساطة، التي تجسّدت كفعل تأويلي عندهم من خلال «هرمس» Hermès رسول الآلهة إلى البشر(28) .

إذاً، ارتبط مفهوم الهرمينوطيقا، في التراث الإغريقي، بدور الوسيط/ المترجم أو المؤوّل والمفسّر L'interprète، ممثلاً في«هرمس» Hermès. لكنّ الذي تخفيه الميتافيزيقا الغربية، من خلال هذه الأسطورة، هو أنّ مهمّة الترجمة أو الوساطة التي يقوم بها هرمس إنّما هدفها، ليس إقرار التواصل والحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر، أو إثبات الاختلاف والتعدّد على مستوى الألسن، بل الوصول إلى اللغة الأصل/ الحقّ/ الخالصة، تلك الكامنة في أعماق كلّ إنسان، السابقة لكلّ شيء، حتّى لوجود المتكلّم بها؛ ففي البدء كانت الكلمة، كما هو معروف

(27) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.406, 410.
(28) Ibid., p.184 .

عندهم في القول الديني للمسيحية. وهذه الأفضلية للكلمة جعلتها تحتل مركزية في الفكر الغربي بوصفها أصل الوجود، بل إنّ لها حضوراً وأسبقية على الكتابة، من حيث هي ثبت لها كما تقرّه الميتافيزيقا، لتجد الترجمة، حينذاك، نفسها واقعة في شراك الإيديولوجية/ الفكرانية .

ولعلّ هذا ما جعل فلاسفة التفكيك، وفي مقدّمتهم دريدا، يوجهون سهام النّقد لمركزية الحضور في الفلسفة الغربية، ويؤسسون لفلسفة الكتابية Grammatologie ردّةً على مركزية الكلمة/ الحضور/ الأصل المتعالي، وتأكيداً لأفضلية الكتابة، لا بوصفها رسماً أو نقشاً للحروف يأتي بعد الكلام الشفاهي، بل باعتبارها أصلاً سابقاً[*]. وقد حاول دريدا تخليصها من سلطان الميتافيزيقا متوسلاً في ذلك بمفاهيم اللسانيات التي ترى بأنّه لا يوجد في اللّغة إلاّ الاختلاف، فهي، أي اللّغة، نسيج من الإشارات المتشابكة ذات الدلالات المختلفة/ المتعدّدة. وهو الأمر الذي جعل «دو سوسور» يؤكّد بأنّ الدالّ كصورة صوتية أو مكتوبة لا يعبّر عن المدلول كشيء مادّي، وإنّما عن متخيَّل ذهني متصوَّر غير قابل للتجسيد واقعاً ووجوداً. هذا ما يجعل اللّغة وهي تتكلّم عن الأشياء، تعبّر عن صور ومفاهيم، لا عن ذوات، وعن غائب لا عن حاضر، وعن مجاز لا عن حقيقة[29]. هذا ما دفع بدريدا وأنصار استراتيجية التفكيك إلى القول، بأنّ البحث عن الدلالة داخل النصّ وهمٌ من الأوهام، لأنّه لا وجود لشيء اسمه «المعنى»، وهو ما جعلهم ينادون بلا نهائية الدلالة، ومبدأ تعدّد القراءات، وإرجاء المعنى إلى حين استحضار المدلول الغائب[30]. فالميتافيزيقا الغربية، تأسيساً لهذه الفكرانية، تضفي على النصّ الأصل قداسة تجاري قداسة النصوص الدينية، ومردّ ذلك، حسب قول طه عبد الرحمن، ذلك الاعتقاد أو التصور السائد الذي يُرجع الترجمة إلى التأثير

(*) Voir: Jacques Derrida, De La Grammatologie, Paris,Les Éditions De Minuit, 1967, pp.11 et suite .

(29) Terry Eagleton , Critique et théorie littéraires, p.165.

(30) Ibid., p.166.

الديني، ويتجلّى هذا التأثير في أمرين اثنين : أحدهما «قصّة برج بابل في التوراة»، والثاني«ترجمة الإنجيل».(31)

أمّا قصّة برج بابل فتفيد بأنّ أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضاً بين النهرين (أرض شنغار)، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عال أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتّى يطّلعوا منه على أسبابها، فعاقبهم الإله على فعلتهم، بأن أحبط أعمالهم، وفرّق شملهم، ولبّس عليهم لسانهم، حتّى أضحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم. ومن ثمّ غدت قصّة «بابل» في التراث اليهودي المسيحي رمزاً لاختلاط اللسان. ولا يستبعد أن يكون الفعل «بَلْبَلَ» في العربية، الذي يعني الاختلاط أو الوقوع في الاضطراب، مشتقاً من «اسم بابل»، ومستنداً إلى هذه القصة العجيبة التي تنقلها التوراة.(32)

فتكون الحقيقة، وفق هذه القصة، مختلفة ومتعدّدة ليست حكراً على أمّة أو لغة بعينها، بل إنّ هذا التعدّد في الألسن يخفي وراءه خصوصية كلّ لغة على حجب ما لا تشاء أن يطّلع عليه اللسان الآخر، لتأتي الترجمة، وقتئذٍ، كفعل لغوي، ووسيط بين هذه الألسن في محاولة لتهذيب الفروق وتذليل المحجوب وتقريب البعيد، «فالترجمة إذاً ليست مجرّد عملية لغوية، إنّها تستدعي الفكر وتستفز الوجود. كما يستدعي التنقل من لغة إلى لغة ثانية لغة ثالثة بإمكانها أن تقيم توازناً إيطيقياً بين اللغتين/ الوجودين».(33)

أمّا ترجمة الإنجيل، فإنّها، كذلك، لعبت دوراً أساسياً في الرؤية الدينية للترجمة. حيث يذكر بعض المؤرخين أنّ اللغة التي تكلّم بها عيسى ـ عليه السّلام ـ هي «الآرامية» لتكون هي اللّغة التي نزل بها الإنجيل. أمّا

(31) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص61 .

(32) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص ص61، 62. ويُنظر أيضاً: الكتاب المقدّس، العهد العتيق، الجزء الأوّل، مطبعة المرسلين، بيروت، 1925، ص ص18، 19.

(33) مصطفى العريصة، الترجمة والهرمينوطيقا، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير/ المغرب، 1999، ص74 .

المشهور المتداوَل هو أنّ الإنجيل ارتبط ظهوره بالنصوص الأربعة المنسوبة إلى «متّى»، و«يوحنا»، و«مرقس»، و«لوقا»، التي كتبت باللغة اليونانية. وإذا كان ذلك كذلك فإنّ أهل اليونان ترجموا الإنجيل إلى لغتهم ولمّا يمضِ على نزوله قرن من الزمن؛ فألغت هذه النقول، بفعل الترجمة، الأصل الآرامي الذي نزل به الإنجيل واحتلت مكانه، بل غدت النسخة الأصلية التي يُعتمد عليها في الترجمة، وأطلق عليها اسم «الأناجيل الأربعة». وتناقلتها الثقافات على مرّ العصور من اليونانية إلى مختلف اللغات من منطلق الدعوة أو التبشير الديني؛ ذلك أنّ ترجمة الأناجيل اقترنت بإرادة الكنيسة في نشر تعاليم المسيحية بين الشعوب، فيكون العمل الترجمي الكنسي غير منفك عن مبدأ الدعوة إلى المسيحية.(34)

هكذا تتجاوز الترجمة، بصنيعها هذا مجرّد كونها ترجمةً للنصوص، سواء أكانت دينية مسيحية أم غير دينية من النصوص البشرية، إلى تصوّر جديد أنزلت فيه منزلة«الوسيط» Médium، كما هو الحال مع «هرمس»؛ إذ كان دوره كوسيط/ رسول، كما هو شأن النبي في المجال الديني، أن يبلّغ تعاليم الآلهة تبليغاً أميناً لا تبديل فيه ولا تحريف، حتّى تصل الرسالة كاملة الحقيقة إلى المبلّغ لهم. ولمّا كان هذا هدف مترجم الإنجيل، فإنّه ينصّب نفسه وسيطاً/ مترجماً بين المتكلم الإلهي والمكلّف الإنساني؛ لينتقل المفهوم، والقول لطه عبد الرحمن، إلى ترجمة النصوص غير المقدّسة، حيث يضع المترجم نفسه وسيطاً بين المؤلف والمترجَم له، فيتحوّل بذلك إلى مجرّد آلة جامدة لا دور لها إلاّ توصيل مراد المؤلّف إلى المخاطَب الذي لا يتكلّم هذا المؤلف لغته.(35) وهو موقف الميتافيزيقا الغربية من الترجمة؛ إذ تنظر إلى اللّغة الأصلية نظرة تقديس، الأمر الذي «يفترض أفضليتها على لغة النقل، ممّا يسم الترجمة

(34) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص ص63، 64.

(35) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص64.

بالدونية، ويرسخ في ذهنية المتلقي هذه الدونية. ومن هنا نشأت المفاهيم الخاطئة العديدة عن الترجمة: منها أنّ الترجمة ليست عملية إبداعية مهما بُذل فيها من إتقان وفنون؛ ومنها وصمها بالزوال مقابل بقاء الأصل، واعتبار المترجم أقل منزلة من المؤلّف؛ وغير ذلك من الاعتقادات التي تُفقد ثقة المتلقّي بالترجمة والمترجمين»(36) .

إذاً، فالميتافيزيقا الغربية أقامت أسس المعرفة في العقل الغربي على مفهوم الأصل المتعالي، ممّا جعلها تنظر إلى كلّ تحويل أو نقل له، بفعل الترجمة، على أنّه خيانة، وكلّما ابتُعد عن النسخة الأصلية، من خلال أكثر من وسيط، تضاعفت الخيانة، وانتشر الزائف/ الشائه/ المتحوّل، وبدل الحديث عن الميتافيزيقا كترجمة تنهض على وحدة الأصل ومطابقته وهويته، يكون الكلام عن ميتافيزيقا الترجمة، حيث تتجاوز الأصل/ المركز/ الجوهر/ الأوّل إلى ما هو طارئ/ حادث/ كتابة ثانية/ نصوص متباينة/ ثقافات متعدّدة. وهو ما تجسّد حقيقةً مع استراتيجية التفكيك في نسختها البارتية؛ إذ يرى بارت أنّ كلّ نصّ يمكن كتابته بأكثر من لغة، فتكون الترجمة، حينذاك، كتابة ثانية للنصّ، أو يقوم خطاب فوق خطاب. فتأويل نصّ، وَفق هذا المعطى، ليس معناه إعطاء معنى له، بقدر ما هو إعادة كتابته، بفعل القراءة/ الكتابة، نصوصاً متعدّدةً، فهو، أي النصّ مفردٌ بصيغة الجمع، لذا، فكل نصّ يعتبر بمعنى ما ترجمة/ تأويلاً/ كتابة ثانية(37).

هكذا، من على شرفة هذا الفهم، لا نجانب الصواب إذا قلنا: إنّ ما توصف به القراءة/ الكتابة كممارسة تأويلية يصدق، من باب أولى، على الترجمة بوصفها تأويلاً، «وإذا كان تأويل النصّ يتراوح بين التناهي وعدم التناهي، وكانت الترجمة تأويلاً، فقد لزم أن تكون الترجمة هي

(36) عمر كوش، أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2002، ص112 .

(37) Roland Barthes, S/Z, Collection «Points Essais», Paris,Éditions du Seuil, 1976, pp.10, 11.

الأخرى متراوحة بين التناهي وعدم التناهي وليست آخذة بالتناهي وحده كما زعم وحيث إنّها، على ما تقدّم، تأويل متميّز، نظراً إلى أنّ القراءة فيها تزدوج بالكتابة، مع العلم بأنّ هذه الأخيرة تزيد في ترسيخ الصبغة التأويلية للترجمة، فقد وجب أن تكون الترجمة أشدّ قبولاً وتعرضاً لهذا التقلّب بين التناهي وعدم التناهي من غيرها من ضروب التأويل، على خلاف ما يدّعيه القائلون بوقوف الترجمة عند الحدّ الأدنى من التأويل»[38]. فجدير بها، أي الترجمة، يضيف طه عبد الرحمن: «أن تأخذ بالتأويل غير المحدود من أن تأخذ بالتأويل المحدود؛ إذا كان الغرض من الترجمة عموماً هو خدمة التبليغ (أو التواصل)، فلا تبليغ بغير مراعاة أداة التبليغ وطبقة المبلّغ إليه، على الرغم من وقوف البعض عند جانب القراءة أو قل جانب الفهم من الترجمة، ناسياً أنّ هذه القراءة هي مجعولة أصلاً لإسماع المتلقّي أو لإفهامه ؛ فلا فهم في الترجمة بغير إفهام»[39] .

وما دامت الترجمة حواراً عبر اللّغة بين الثقافات والشعوب، كما رأينا من قبل مع غادامير، فإنّها تسهم، لا محالةَ، في خلق «حوار هرمينوطيقي» Dialogue herméneutique يعمل على تحقيق تفاهم Entente، ويكون أداةً في خدمة هذا التفاهم/ الوفاق بين النصّ / المنطلَق والنصّ/ الوصول. وليس معنى ذلك البحث عن المعنى عبر «الفهم التاريخي»، الذي يكون بمثابة إعادة تشكيل مطابق لتاريخ النصّ، وإنّما الأمر خلاف ذلك ؛ فالفهم هو فهم للنصّ في ذاته، أو بالأحرى يرتبط بالأفكار الخاصّة للمؤوّل، التي تسهم دائماً ومنذ البدء في إعادة بعث المعنى في النصّ، بالإضافة إلى ذلك يكون الأفق الذاتي للمؤوّل حاسماً[40]. إذ الكلمة المؤوّلة هي كلمة المؤوِّل، وليس لغة أو معجم النصّ المؤوَّل. هذا ما يؤسّس لحقيقة مؤداها أنّ التأويل ليس مجرّد عملية إعادة

(38) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص381 .

(39) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص382 .

(40) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.410.

إنتاج أو تكرار بسيطة للنصّ المحوّل، بقدر ما هو خلق جديد للفهم.[41] فتتجاوز الترجمة، والأمر كذلك، مجرّد كونها عملية نقل من لغة إلى لغة إلى كونها تأسيساً لأنطولوجيا فهم الكائن في التاريخ، فلا يتوقف الحديث عن اللّغة كحقيقة وجودية أو بيت الوجود الذي يسكن فيه الكائن، كما يقول هيدغر، فتتحقّق عبارة: «الإنسان كائن يتكلّم» بل تنضاف إليه عبارة: «الإنسان كائن يسعى دوماً إلى أن يفهم العالم»[42].

ويبقى الفهم كذلك، بوصفه بعداً حضارياً وجمالياً في الآن نفسه، مهمّة الهرمينوطيقا في رحلة بحثها عن تحقيق عالمية مشروعها، ويمكن الحديث، بذلك، عن جماليات الفهم/ التفاهم في مجال التواصل الحضاري L'esthétique de la compréhension / entente، فيخرج الكائن من وحدته وينفتح على الآخر، تراثاً كان أم أجنبياً أم ذاتاً متعالية/ مفكّرة، وتصبح الترجمة تجربة في الفهم وتطبيقاً لفاعليته في الحياة، وتحويله من لغة إلى أخرى، ومن نصّ إلى آخر. ثمّة فقط تجاوز فهم الميتافيزيقا، التي تلحّ على الوفاء للأصل في الفعل الترجمي، إلى مرحلة جديدة تصبح فيها الترجمة حواراً حضارياً ومنهجاً يتجاوز الفهم إلى فهم الفهم. هذا ما جعل غادامير، في الحقيقة، يؤكد أنّ قيمة الترجمة تكمن في نقل المفاهيم والأفكار وتحويلها من الماضي أو من الثقافات الأخرى عبر فعل التوصيل إلى الحاضر؛ لأنّ «التقليد - بالطبع - يعني التوصيل أكثر ممّا يعني الحفظ. وهذا التوصيل لا يعني أنّنا ندع الأشياء مستقرّة على حالها ونحفظها فحسب. وإنّما يعني أن نتعلّم كيف ندرك الماضي ونعبّر عنه من جديد. وبهذا المعنى يمكن لنا القول بأنّ التوصيل يكون مكافئاً للترجمة»[43].

وبدل أن يبقى المترجم حبيس سلطة النموذج ؛ نموذج كاتب النصّ الأصلي يتحوّل إلى كاتب/ مبدع جديد للنصّ، هذا الأخير يتعدّد، بدوره،

(41) Ibid., pp.498, 499
(42) Ibid., p.515
(43) هانز. جيورج جادامير، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص140 .

عبر فعل القراءة/ التأويل إلى مجموعة نصوص لا متناهية، تخرج من كونها إبداعاً أو إنتاجاً مكتوباً إلى ما هو منتج ثقافي/ حضاري، فيتماهى النصّي/ الإبداعي في الثقافي/ الحضاري، ويصبح الفهم فهماً من نصّ مُنْطَلَق هو المكتوب إلى نصّ وصول هو الثقافي/ الحضاري بوصفه نسقاً خفياً تنوب اللغة القول عنه، لا كوسيلة تعبير أو إبلاغ، بل بوصفها الوجود والتجلّي لهذا النسق وللإنسان أيضاً، فالإنسان لا يتكلّم اللغة، وإنّما هي من يتكلّم عبره، والحقيقة ليس فيما يقول، بل فيما تقول هي. فهي، بالإضافة إلى كونها وطن الكينونة مع هيدغر، ما يجب فهمه من خلال إعادة قراءتها وتأويلها، كما يذهب إلى القول غادامير .

وغير بعيد عن هذا الفهم الحديث للترجمة، كمنحى لتحويل النصوص وعبورها إلى الثقافات، أسّس التصوّر العربي القديم نظرته، حيث يورد الجاحظ في مقدّمة كتابه الحيوان ما يؤكد هذه الصفة للفعل الترجمي، إذ يقول: «وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونانية، وحُوّلت آداب الفرس ؛ فبعضها ازداد حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن ؛ مع أنّهم لو حوَّلوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكرْه العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم وفِطنهم وحكمهم. وقد نُقِلَتْ هذه الكتب من أمّة إلى أمّة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتّى انتهت إلينا، وكنّا آخر مَنْ وَرِثها ونظر فيها»(44).

كما تجسّد، بصورة أقرب إلى لغة المعاصرين، مع أبي حيان التوحيدي، فقد جاء في المناظرة الشهيرة التي جرت بين المنطقي متّى بن يونس وبين النحوي أبي سعيد السيرافي ما نصّه: «قال أبو سعيد: «فما تقول في معانٍ متحوّلة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثمّ من هذه إلى أخرى عربية؟»؛ قال متّى : «يونان وإن بادت مع لغتها، فإنّ

(44) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992، ج1، ص75 .

الترجمة حفظت الأغراض وأدّت المعاني وأخلصت الحقائق»؛ قال أبو سعيد: «إذا سلّمنا لك أنّ الترجمة صدقت وما كذبت، وقوّمت وما حرفت، ووزنت وما جزفت، وأنّها ما التاثت ولا حافت، ولا نقصت ولا زادت، ولا قدّمت ولا أخرت، ولا أخلّت بمعنى الخاصّ والعام ولا بأخصّ الخاصّ ولا بأعمّ العام ـ وإنْ كان هذا لا يكون هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني ـ فكأنّك تقول لا حجّة إلاّ عقول يونان، ولا برهان إلاّ ما وضعوه، ولا حقيقة إلاّ ما أبرزوه»[45].

هكذا، تؤكد هذه المناظرة المُعطى التحويليَّ لفعل الترجمة، وكيف يتم تداخلُ النصوص من خلال عملية النقل والتحويل، بل بين التحويل والحفظ، فتغدو الترجمة، والحال هذه، كتابةً ثانيةً للنصّ، أي قراءةً وتأويلاً له، مادامت القراءة بوصفها فعالية تنتج المكتوب · هذا الأخير، بفعل القراءة، يتعدّد نصوصاً، ويتجدّد ولادةً في كتابات لا تنتهي عدداً. فالتحويل، إذاً، يقتضي التغييرَ، ليكون دور عملية الترجمة هو تسويق وتحويلها النصوص من منطق لغوي إلى آخر، يستدعي التغييرَ والإضافةَ، مع مراعاة منطق اللّغة المنقول عنها، فنشهد، حينئذ، ميلاد نصّ جديد، يتجاوز صفة الجمالي/ الإبداعي، إلى صفة الحضاري/ الثقافي/ التواصلي/ التداولي/ الجامع.

وهو المنطق، أي التحويل، الذي ترفضه الميتافيزيقا الغربية في نسختها العقلانية، كما رأينا من قبل، حيث تعتقد أنّ ترجمة النصوص أو نقلَها بفعل التحويل إلى حضارة أخرى تشويهٌ للأصل وإجهازٌ عليه ؛ إذ الترجمة، بالنسبة لها، لا تبلغ مداها إلاّ بتحقيق مبدأ المطابقة والمماثلة بين لغة النصّ الأصل ولغة النصّ المترجم إليها، لأنّ مأرب الميتافيزيقا هو الوصول، عبر الترجمة، إلى حقيقة النصّ الأصلي، على اعتبار أنّ الحقيقة/ المعاني واحدةٌ غيرُ متعدّدة، وأنّ النصّ الأصلي من القداسة بحيث يغدو معه النقلُ الحرفيُّ والأمينُ شرطاً أساسياً لكلّ عملية ترجمة

(45) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 1953، ج2، ص108، 128.

أو تحويل. لتتحوّل عمليةُ الترجمةِ، وقتئذٍ، إلى وسيط أمين بين الأصل والنسخة الشائهة/ المغمورة كنصّ ثانٍ، اكتسبت صفة الشرعية، وغدت، من ثمّ، النصَّ/ الأصلَ/ المقدّسَ، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. ولا يملك المترجم، إذ ذاك، إلاّ الأمانة والوفاء للأصل، وكأنّه آلة جامدة لا تعي ولا تعقل، ولا حقوق لها في الإضافة، وتصبح اللّغة، وإن تعدّدت، واحدةً، والثقافاتُ، وإن تباينت ثقافةً، واحدةً، والحضاراتُ، وإن اختلفت، حضارةً واحدةً. إنّها، ببساطة، ميتافزيقا العقل الغربي الذي يرى أنّه صاحبُ النسخة الأصلية ومركزُ العالم وصاحبُ العقل وأصلُ اللّغة؛ إذ كما هو سائد في تراثهم العقدي (المسيحي/ اليهودي)، كما ألمحنا من قبل، أنّه في البدء كانت الكلمة.

بيدَ أنّ الذي لا ندحة عنه، ليس في كون الترجمة اقترنت بالنسق العقدي في الديانة المسيحية اليهودية، باعتباره سياقاً مخصوصاً يُسهم، دون ريب، في تأسيس فكرانية الترجمة، «بقدر ما يكمن في المبادئ التي استمدتها من هذا السياق العقدي الخاصّ، وتوسّلت بها في إنجاز أعمالها [...] فالخفاء في المعنى والبعد في التفاهم والتزام الدعوة وإيجاب الوساطة كلّها مبادئ تعارض موجبات العقلانية؛ فالمبدأ الأوّل يخالف مقتضاها في الإبانة عن المعنى، والثاني يخالف مقتضاها في المطابقة في الفهم، والثالث يخالف مقتضاها في التجرّد من الدعوة، والمبدأ الرابع أخيرا يخالف مقتضاها في استبعاد الوساطة»[46] .

فالترجمة، من هذا المنطلق، قامت بدور الإلغاء والإقصاء، وما شعار الوسيط الذي تدّعيه إلاّ قناع تخفي به ما يكتنفها من خفاء وحجب للحقيقة التي تدّعي بأنّها أصيلة وأصلية، كما أنّ دعاوى الانفتاح على الآخر لتحقيق عملية الفهم الحواري/ التواصلي بين اللغات والبشر، إنّما تخفي وراءها مركزية هذه الذات في فرض نموذجها، الذي تزعم بأنّه أصل وجوهر وأوّل وأبدي. وتعمل على رسم خارطة جديدة للعالم تقوم على مبدأ العقيدة المسيحية كديانة تملك حقيقة الوجود البشري، وخلاص

(46) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص65 .

الإنسان والوسيط الذي يحمل رسالة الإله الحقّة، التي لا يلحقها نقص ولا يشوبها غموض. وقد كان هرمس، بوصفه كذلك، يمارس هذه المركزية بامتياز، فهو الإله/ الرسول/ الإنسان الكامل/ الوسيط/ المترجم/ الحكيم/ الكاتب/ مخترع الكلمة/ مؤلف النصوص المستعصية على الفهم، الحاملة للغموض والمعاني الخبيئة/ الدفينة. وكأنّ العقل الغربي إذ يسعى إلى تثبيت هذه المفاهيم وإرسائها دعامات تقوم عليها المعرفة العقلانية، التي تدّعي بأنّ الحقيقة/ المعنى هي تلك التي انحدرت من هذا الأصل الأسطوري المتحوّل عبر الممارسات الترجمية من النصوص المقدّسة إلى غيرها من نصوص البشر، إنّما يزيح الحقيقة الخالصة المزعومة، ويبقيها مرجأة إلى حين معانقة الأصل/ الوهم/ المتخيَّل/ العجائبي المنزاح عن مظانه الأولى، حيث كان نسخة أصلية قبل أن يتحوّل إلى نموذج شائه.

والمتأمّل في الميتافيزيقا الغربية يجد أنّ هذا «التصوّر الفلسفي للغة الخالصة ينبني على جملة من المعتقدات الدينية: اليهودية والمسيحية، منها» معتقد البدء الذي يجعل من الكلام الأصل في الوجود، و«معتقد الكلمة الروحية»، وهو يجعل مرتبة اللفظة المفردة أشرف من مرتبة الجملة المركبة، و«معتقد النزول المخلّص»، وهو معتقد يجعل الانسجام يعم بين الألسن كما يعم بين موجودات العوالم بعد أن يتواصل نمو هذه الألسن إلى حين ظهور هذا المخلّص، بالإضافة إلى كون هذا التصوّر الفلسفي ارتبط ارتباطاً بالنصّ المقدّس؛ الذي أقيم مقام النصّ الأمثل لممارسة الترجمة ولتجلي اللغة الخالصة». (47)

فهذا «غادامير»، الذي يُعزى إليه فضل تأسيس أبجديات الفهم والحوار في فلسفته التأويلية، بحثاً عن نظرية تأويلية كوكبية تتجاوز الحدود، يقع في فخّ الخطاب الفكراني؛ الذي أقامت عليه الميتافيزيقا الغربية مفهوم الترجمة أو التأويل، فهو، وإنْ كان على وعي كامل بمدلول التصور المسيحي (التوراتي) لاختلاط الألسنة الإنسانية، والذي

(47) المصدر السابق نفسه، ص68، 69 .

مردّه إلى النموذج الإلهي/ الواحدي، حيث لا يوجد في العالم الآخر الأبدي إلاَّ شيء واحد وكلمة واحدة، وهو ما يعرف، حقيقةً، بتجسيد الفعل الإلهي الذي يفوق الكلام ويتعذّر وصفه أو بلوغه،[48] وهو ما يُعرف في العقيدة الإسلامية بالإرادة الإلهية، يقول تعالى : ×بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ÷ [البقرة، الآية : 117]، ×إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ÷ [النحل، الآية : 40]، ×إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ÷ [يس، الآية : 82]، ×هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ÷ [غافر، الآية : 68]. فإنّ الذي استوقفه طويلاً هو حدث التمثّل الإنجيلي، أو تجلّي الإله l'apparition du divin الذي تبدّى في قصّة التجسيد، تَجَسُّد المسيح l'Incarnation في العقيدة المسيحية، وتبلور حقيقةً واقعاً، في هذه الديانة، في عقيدة التثليث doctrine de la Trinité[49]. فقد انبرى غادامير، دفاعاً عن الأصول المسيحية لعملية الترجمة والتأويل، مبيناً ارتباط التأويل، باعتباره أساس كلّ فعل ترجمي، باللّغة. فلم يجد غير مسألة التجسيد المسيحي وسرّ عقيدة التثليث والفعل الإلهي أساساً يتكئ عليه فيما يدّعيه، فهناك صلة وثيقة بين الكلام البشري والفعل الإلهي، ناهيك عن التشابه القائم بين فعل التجسيد الإلهي والالتحام بين الفكر واللغة[50]، فيتحقّق ما يسمّيه طه عبد الرحمن «التجسيد اللفظي»[51].

حتّى إنّ تجلّي الإله، كما يقول غادامير، في صورة إنسان، يجعل من العقيدة اليونانية إنسانية محضة، لا صلة له بالتجسيد أو التجلّي ؛ فالإله لا يتحوّل إلى إنسان، وإنْ تبدّى للنّاس في صورة إنسان مع بقائه محافظاً، تماماً، على ألوهيته المتجاوزة لقدرة البشر. على العكس من ذلك فتجسُّد

(48) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.462 .
(49) Ibid., pp.441, 442
(50) Ibid., pp.449, 450.
(51) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص124 .

الإله، كما تقدّمه العقيدة المسيحية، تضمّن التضحية التي تحمّلها المسيح المصلوب Crucifié باعتباره ابناً للإنسان، وهو ما يؤلف خفيةً أو سراً علاقة مختلفة، تجد تأويلها الديني في عقيدة التثليث، وكذلك شأن الفكر في التجسيد الثاني لا يرتدي لباس اللّغة فقط، مع حفاظه على أصل التجريد، وإنّما يصير، أيضاً، كلاماً حقاً بفضل دلالته على الشيء ذاته[52] .

هكذا يتبدّى هذا الربط، بين مسألة التجسيد ومسألة الكلام[53]، في الفكر الديني المسيحي في أمرين : أمّا الأوّل، فإنّه بموجب الكلمة الإلهية يتمّ الخلق (كُنْ فيكون) D'abord , c'est bien en vertu de la parole de dieu que se produit la création، ولعلّ هذا ما جعل الآباء الكَنَسيين الأوائل يستخدمون معجزة اللّغة حتّى يجعلوا فكرة الخلق ممكنةً. أمّا الثاني، فإنّ ميلاد الابن وبعثه إنّما هو إرسال للكلمة، إذ أنّ خروجه من الإله الأب لا يعني البتة انفصال أحدهما عن الآخر، بقدر ما هو تحقيق لمعجزة الوحدة بين الإله الأب والابن، بين الروح والفعل، على وجه الكمال لا النقص[54] .

إذاً، نصل إلى القول مع غادامير، بأنّ عقيدة التثليث التي جعلتها الدوغمائية المسيحية نموذجاً يعبّر عن الالتحام القائم بين الكلام النفسي، الذي هو الفكر وبين الكلام الخارجي الذي هو اللّغة فحسب، بل يعتقد بأنّ أساس هذا الالتحام الفكري اللّغوي، لا يعدو أن يكون، في الحقيقة، سرّ التثليث فيه، Le mystère de la trinité trouve son miroir dans le miracle de la langue[55]، حيث تكون الكلمة في حقيقتها، أي في تجليها سبباً في تقليص أو انمحاء مظاهر التعدّد في الكلام بين اللّغات الإنسانية[56] .

(52) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.442, 443.
(53) «L'exégèse interprète le retentissement de la parole comme un miracle, au même titre que l'incarnation de dieu». Ibid., p.443
(54) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.443
(55) Ibid., p.444
(56) Ibid., pp.461 et suite

وعليه، يكون غادامير قد أقام دعائم نموذجه التأويلي الترجمي على أساس الدين المسيحي، من خلال سرّ عقيدة التثليث ممثّلة في التجسيد؛ إذ لم يكتفِ بأن ردّ أصول الترجمة إلى أسطورة بابل وحقيقة الكلمة إلى أسطورة الخلاص، بل يعتبر أنّ فهم كلّ منهما يستعصي في غياب التوسل بمقولات التصوّر التثليثي، كما هو معروف في فكرة الخلاص في العقيدة المسيحية(57). وعلى هذا، يكون غادامير، حسب قول طه عبد الرحمن، قد اتخذ نموذجاً فِكْرانياً كنمط للتفكير الفلسفي في مسألة الترجمة، مخلاً بالمقتضى الأصلي للنظر الفلسفي وواقعاً بذلك في أفحش مظهر لعدم الاتساق(58) .

ثبت المصادر والمراجع :

. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 1421 هـ/ 2001 م .

1 ـ بالعربية :

. بارت رولان : لذة النصّ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/ سورية، ط1، 1992 .

ـ التوحيدي أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، 1953 .

. الجاحظ أبو عثمان : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992 .

. جادامير هانز. جيورج : تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 .

ـ أبو زيد نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط5، 1999 .

ـ صفدي مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، بيروت/ لبنان، ط1، 1986 .

(57) Ibid., pp.449, 450.

(58) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 . الفلسفة والترجمة، ص125 .

. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة:1 . الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2000 .

. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة : 2 . القول الفلسفي (كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999 .

ـ طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1998.

ـ العريصة مصطفى: الترجمة والهرمينوطيقا، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير/ المغرب، 1999، ص ص71، 82 .

ـ كوش عمر: أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2002 .

. مزوز محمد: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلّة «فكر ونقد»، الرباط/ المغرب، ع21، س3، 1999. ص ص15، 28 .

2 - بالفرنسية :

-Barthes Roland, Le plaisir du texte, Collection«Points Essais», Paris,Éditions du seuil , 1982 .

-Barthes Roland, S/Z, Collection «Points Essais», Paris,Éditions du Seuil, 1976.

-Derrida Jacques, De La Grammatologie, Paris,Les Éditions De Minuit,1967.

-Dupuy Bernard, Herméneutique, in: Encyclopaedia Universalis, Corpus11, France S.A.2002.

-Eagleton Terry, Critique et théorie littéraires(Une introduction) ,Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean François Labouverie, Paris, P.U.F, 1ére édition, 1994.

-Gadamer Hans-Georg, Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par

Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris,édition du seuil,1996.

-Gadamer Hans-Georg, La philosophie herméneutique, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris,P.U.F, 2éme édition, 2001 .

-Grondin Jean, L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993.

-Jauss Hans Robert, Pour une herméneutique littéraire, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris,Éditions Gallimard, 1988 .

-Lalande André, Herméneutique, in: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris,P.U.F, 18éme édition,1996

-Pépin Jean, L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris,Éditions du Seuil, 1975

-Tamine Joëlle Gardes, Marie Claude Hubert, Dictionnaire De critique Littéraire, Paris, Armand Colin, 2002 ■

في فلسفة التصوف الإيراني

د. سعيد نفيسي

ت. مصطفى البكور

ثمة إشكال كبير يداهم المحقق في أثناء طيه لطريق التصوف الإيراني، ولعل مردّ ذلك إنما يعود إلى تلك الاستدلالات والاستنتاجات الغربية التي انتشرت في العالم قبل نحو قرن ونصف؛ أي منذ أن اجتاح عالمنا الفكر الاستشراقي الأوروبي الذي يتسم بنظرة عنصرية وأنانية مفرطة، تجعل أصحابه يعدون أنفسهم أساس كل علم وإبداع، فهم يدّعون أن الأوروبيين ورثة الحضارة اليونانية والرومانية، وبالتالي فهم يسعون جاهدين لتقصّي آثار اليونان والرومان في كل مكان وزمان، ويرجعون كل إبداع إلى حضارة اليونان والرومان والإسكندرية.

والحق أن هذا الاستدلال صحيح فيما يمسّ عناصر الحضارة الأوروبية؛ أمّا فيما يخص الحضارات الشرقية ولا سيما الصينية والهندية والإيرانية فليس كذلك إذ أنها تتقدم بقرون على حضارات اليونان وروما وبيزنطة والإسكندرية فالحضارات الشرقية القديمة لم تتجذّر في أعماق تلك الربوع قبل أقرانها الغربية فحسب؛ بل إنها خيّمت وألقت بظلالها الوارفة على الحضارة الغربية حينما وردت إلى تلك البلاد، وجاورت حضارات أصحابها الشرقيين، فأنّى لهذه الحضارة الحديثة العهد أن تقتلع تلك الحضارة الشرقية العريقة والضاربة في أعماق التاريخ؟!

ولعل التصوف الإيراني أحد الفروع الأكثر طراوة ونضارة لتلك الشجرة العريقة التي تعود إلى مئات السنين، والذي تجذر في أعماق تلك الأصقاع،

وامتزج مع الفكر الإيراني كامتزاج الحليب والسكر، وذلك قبل قرون من وصول طلائع الحكمة اليونانية إلى أعتاب آسيا.

ولما كان ذلك كذلك فمن غير الصحيح إطلاقاً اعتبار الحكمة الأفلاطونية الجديدة والمشرب الإسكندراني والهرمزي، ومن باب أولى الإسرائيليات والعبرانيات وأحكام التلمود وأمثال ذلك من التعليمات النصرانية والصابئة، منبعاً أو مصدراً للتصوف الإيراني.

وإذا كان ثمة تشابه بين بعض ملامح الفلسفات الغربية والتصوف الإيراني فهذا يبرز الأمر لكن بشكل معكوس؛ أي أن التصوف الآريّ الإيراني كان هو المؤثر وليس المتأثر. والواقع أن الحقيقة الدقيقة والمهمة قد فاتت جميع المستشرقين الذين عملوا في حقل التصوف، لهذا فإن دراساتهم تلك لا تفتقر إلى الفائدة فحسب، بل إنها مضللة. ولعل المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون أحد الذين غاصوا في مستنقع الخطأ والانحراف، فقد كان كاثوليكياً شديد التعصب، قصير النظر، وكانت نتائج أعماله تجانب مقاييس العقل والعلم، وكان معظمها أقرب إلى الجانب الديني والسياسي منها إلى المعايير العلمية المحض. وهو على خلاف العالم الإنكليزي رينولد نيكلسون الذي كان أكثر علماً وأرفع خلقاً، حيث كان ملمّاً ببعض المعارف الإيرانية قبل الإسلام، واستطاع على الأقل أن يتقصّى بعض جذور التعاليم الصوفية في كتاب (ارداويراف نامة) البهلوي، وفي الديانة البوذية.

لكن مع ذلك فهذا ليس كافياً، فالأمر يحتاج إلى مزيد من المعلومات والدراسات.

إن التشابه الظاهري بين عادات بعض فرق التصوف وعباداتها وبين زهد الرهبان النصارى وتنسكهم، قد أغوى الكثير من المستشرقين، وحرفهم عن جادة الحقيقة والصواب، وجعلهم يعتبرون التصوف تقليداً لرهبانية النصارى في صدر الإسلام.

وإذا كان ثمة صحة في هذا الادعاء فهي تنطبق على متصوفة العراق والجزيرة العربية؛ أما على التصوف الإيراني فإطلاقاً.

إن الشبهة الكبيرة التي عرضت لهؤلاء المستشرقين هو أن تعاليم النصارى ولا سيما الكاثوليك التي تعود إلى كتب العهد القديم أي التوراة

والتعاليم اليهودية قد تسرّبت في نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع الهجري إلى تصوّف مصر وسورية بعد أن أوردها محيي الدين بن عربي في مؤلفاته، الأمر الذي جعلهم يعتبرون الإسرائيليات والعبرانيات، أي التعليمات اليهودية إحدى أسس التصوف ومبانيه، أما الواقع فهو أن جميع مناحي التصوف الإيراني قد خلت من أدنى إشارة إلى أحد أنبياء بني إسرائيل وأقوالهم، فالتصوف الإيراني في مجمله حكمة آرية محض، لا تحوي أدنى رابطة مع فكر الشعوب السّامية، وهذا بحق يعد أحد مواهب الآريين ومفاخرهم.

إن الخطأ الفاحش للمستشرقين فيما يخص التصوف الإيراني هو أنهم في الغالب كانوا يترجمون كلمة (تصوف) بلفظ mysticisme والمعروف أن كلمة mysticisme وmystique مشتقة من كلمة mysterium اللاتينية التي تعني الإبهام والغموض، أو من كلمة musterion اليونانية التي تعني العلم والمعرفة، وهذه كلمة يمكن إطلاقها على كل حكمة تعليمية مدونة لكن مستوردة وغير علنية. على أن التصوف الإيراني لم يكن كذلك على الإطلاق، فتعاليم الصوفية كانت دائماً واضحة معلنة، بل كان المتصوفة يخاطرون بأرواحهم في سبيل تبليغها.

وفي بعض الأحيان كان المستشرقون يترجمون كلمة التصوف بلفظ esoterisme المشتقة من الكلمة اليونانية esoteriros التي تعني (الخاص بالأنصار) وهذه الكلمة يمكن أن تطلق على الحكمة التي تُعلم للمقربين والخواص دون أن يكون هناك جواز لإعلانها ونشرها. وهذا النوع من التعليم أول ما كان شائعاً في إيران في الديانة المانوية، ومن ثم في تعاليم الإسماعيلية، وفي بعض الطرق النصرانية، أما في التصوف الإيراني فلم يكن موجوداً إطلاقاً، وإذا كان التصوف الإيراني يتسم بخصائص كالخلوة والأربعين والانزواء فهي تهدف إلى تهذيب الأشخاص، وتعويدهم على الرياضات والمجاهدات، وإلا ففي الأربعين والخلوات والأوراد لم تكن ثمة أسرار مستورة ومخفية.

إن السمة الرئيسية في التصوف الإيراني هو أنه كان على الدوام (طريقة) يعني مشرباً وتياراً فلسفياً، وليس (شريعة) ومذهباً وديناً.

لقد كان حكمة عالية ورفيعة تتفوق على الأديان وتسمو عليها، إذ لم يكن في التصوف أي شكل من أشكال العبادات والفرائض والأعمال وغير ذلك من الجوانب الموجودة في الأديان؛ لذا فالمتصوفة الإيرانيون لم يخصّوا أنفسهم بعبادة ما كالصلاة أو الصيام وسوى ذلك.

كما أن سمة الروحانية والرهبانية والتفاوت الطبقي لم تكن غائبة عنهم فحسب، بل إننا نجد أن أدنى المريدين كانوا قادرين على استخلاف مرشدهم ونيل فرقته ومسنده، وذلك نتيجة طيّهم لمراحل السلوك ودرجاته.

أجل هذه هي ليبرالية التصوف وحرية التفكير فيه، والتي كانت تساوي بين المجوسي والمسيحي واليهودي والمسلم، بل حتى عابد الأصنام المشرك، فالجميع يجلسون معاً في (خانقاه) واحدة، ويشتركون في حالات السماع والذكر الخفي والجليّ. ولعلّ مصداق ذلك ما نجده في الهند التي يتفوق تصوفها القديم على نظيره الإيراني؛ حيث ما زال الهندوس والمسلمون إخوة ومتساوين في الطرق الصوفية.

فالتصوف كان أصلاً فحسب؛ أما في الفروع فقد كان كل شخص حراً في العمل وفقاً لذوقه وميوله، وليس هناك أي إجبار أو إلزام في العمل. لذا ففي العصور الإسلامية نجد بعض الفرق الصوفية شافعية وبعضها حنفية وأخرى حنبلية، بل إن البعض كان ظاهرياً والآخر شيعياً. وقلّما حدث اختلاف بين تلك الفرق؛ باستثناء ذلك الصراع الذي حدث في الآونة الأخيرة بين الفرقة (الحيدرية) أتباع السلطان حيدر حضير الشيخ صفي الدين الأردبيلي والفرقة (النعمتية) أتباع شاه نعمة الله وليّ.

وهنا نعود للتأكيد على أن التقيد بالعبادات والرسوم الخاصة والفرائض لم يكن قائماً في التصوف بل على العكس، ولعل كل هذا التحقير والتشنيع والملامة في آثار التصوف الإيراني لـ(الشيخ) و(الزاهد) إنما يدل على نسف المتصوفة للرهبانية والتفاوت الطبقي، وعدم التقيد بالفرائض والأحكام والمراسم الخاصة.

والحق أن التصوف الإيراني يعد صدى لمرحلة كان فيها الإيرانيون يجثمون تحت نير التمايز الطبقي أيام الساسانيين، ولعلّ تعاليم المانوية في بداية العصر الساساني تعد مقدّمة لرفع تلك التمايزات؛ حيث كان التفاضل

في الدين المانوي يقوم على مجموعة من الأسس الأخلاقية المعنوية لعبادات خاصة، تماماً كالجندي البسيط الذي يترفع إلى أعلى المراحل العسكرية.

إن العامل الأساسي في ظهور التصوف في إيران ورواجه هو أن الإيرانيين قطعوا أشواطاً طويلة من عمر الحضارة المادية والمعنوية، تسنّموا خلالها أعلى مراتب التقدم والتطور، ففي عالم الجمال كانوا متفوقين على شتى أمم آسيا، وفي الفنون الجميلة كالرسم والنحت والموسيقا والصناعات اليدوية والنسيج وغيره بلغوا مراحل الكمال.

إن القيود والمضايقات التي تعرضت لها إيران بعد العصر الساساني لم تكن تنسجم والذوق الجمالي الإيراني الموروث عن قريحة أجدادهم وألق ذكرياتهم عبر قرون عديدة؛ الأمر الذي جعلهم يفتشون عن طريقة تحطّم هذه القيود، وتسترجع حريتهم الغابرة. لذا فإن السماع والموسيقا والرقص الذي اعتاد عليه الإيرانيون سابقاً أضحى لدى المتصوفة الإيرانيين مجازاً ومباحاً، بل إن بعض فرق التصوف قد اعتبرته نوعاً من العبادة ووسيلة للتقرب إلى المبدأ وتهذيب النفس وتصفية الباطن، الأمر الذي جعل البعض ومنذ البداية يشرع بتأليف الكتب والرسائل حول إباحية السماع، حتى إن بعض المشرعين الكبار في إيران من أمثال الإمام أبي حامد الغزالي راح يبحث في صحة جوازه، ولا سيما في كتابيه (إحياء علوم الدين) و(كيمياء السعادة).

ولعل أول الوسائل التي اعتمدها المتصوفة من أجل استرضاء الإيرانيين كان الشعر، وقد كان أبو سعيد أبو الخير أول أئمة التصوف الذين اعتمدوا على الشعر الفارسي لنشر تعاليمهم، رغم أن المشرّعين كانوا يعتبرون الشعر إغواء شيطانياً ومخالفاً للشرع، وأن الشعراء أناس ضالون، لذا فقد تعرّضوا له بالطعن واللعن، بل واستنجدوا ببلاط الحكماء وألبوهم ضده.

لقد كان كبار المتصوّفة الإيرانيون يبدون عناية خاصة تجاه اللغة الفارسية، ويقيدون أنفسهم بنشر تعاليمهم الخاصة عبر الشعر الفارسي ونثره، ولعل هذا يعكس حقيقة ميول أكثرية الشعب الإيراني ممن كانوا لا يدركون اللغة العربية بشكل كامل؛ فضلاً عن ذلك فهذا يبرز مدى اهتمام هؤلاء المتصوفة بعامة الناس دون خاصتهم، وبالتالي ترجيح لغة هؤلاء العامة كوسيلة لتأدية مقصودهم.

إن السبب الوحيد الذي يعلل سبب الترقي المستمر للشعر في إيران حتى العصر التيموري ومن ثم انحطاطه؛ هو أن الشعر والعمارة والخط كانت أدوات الإيرانيين الوحيدة في مراحل ما قبل العصر التيموري من أجل تربية ذوقهم الجمالي، وكانوا يصبون جميع أحاسيسهم وقرائحهم في الشعر؛ أما في العصر التيموري فقد ازدهرت فنون الموسيقا والرسم والزخرفة، والتي توطدت وشاعت في عصر الإيلخانيين المغول إثر زوال الخلافة العباسية في بغداد. وقد تحولت القرائح التي كان الشعر أداة تعبيرها الوحيدة نحو هذه الفنون، وقلّ الإقبال على الشعر؛ الأمر الذي جعل حافظ الشيرازي آخر شاعر كبير.

إن المستشرقين الذين جعلوا التصوف الإيراني تابعاً لتعاليم اليهود والنصارى والأفلاطونيين الجدد وحكماء الإسكندرية والمغرب وفرق العراق وما بين النهرين المختلفة؛ قد فاتهم أمران:

أولاً: إنهم ساووا بين جميع تعاليم الصوفية في آسيا والبلدان الإسلامية، واعتبروا منشأها واحداً، دون أن يتمكنوا من التمييز بين تصوف إيران من ناحية، وتصوف العراق وبلاد الرافدين من ناحية أخرى، وتصوف المغرب وسورية ومصر وإسبانيا وشمال إفريقية من ناحية ثالثة، بينما الصواب هو أن مشرب كل من هذه الطرق الثلاث متفاوت.

وثانياً: إنهم لم يدركوا أن الإسرائيليات والعناصر الفكرية المغربية لم تتسرب إلى التصوف الإيراني إلا بعد ظهور تصوف الشيخ محيي الدين بن عربي في المغرب، واقتراب أتباعه من إيران بعد أن كانت غائبة كلياً عن التصوف الإيراني قبل ذلك.

والحق أن أول من تأثر ببعض أفكار ابن عربي هو مولانا جلال الدين الرومي، وأن أول من ركب مطيّة التحوّل هذا صدر الدين القونوي ونعمة الله ولي اللذان تتلمذا على التعاليم الغربية بشكل كبير، وأقلّ منهما فخر الدين العراقي؛ لهذا فالتصوف الإيراني في إيران اليوم قد غيرّ مساره واكتسى حلة جديدة، أما في النواحي الأخرى التي استقلّت عن إيران ـ أي الهند وباكستان ـ فقد ظل التصوف الإيراني فيها على حالته السابقة؛ حيث لم تسر طريقة (نعمة اللهية) التي استلهمت أفكارها عن تصوف ابن عربي سوى في بعض أنحاء جنوب الهند.

كما أن الطريقة القادرية التي دخلتها بعض الأفكار الغربية عن إيران ظلت محدودة الانتشار في إيران. وأما الطريقة الرفاعية التي نشأت بين العرب فلم تلق رواجاً واسعاً بين الطرق الإيرانية في الهند، وكذلك هو شأن الطريقة القادرية، حيث بقي شيوعها محدوداً جداً في إيران نتيجة تشربها ببعض الأفكار الغربية عن إيران واليوم يبدو أن الطرق الصوفية المهمة في آسيا المركزية وأفغانستان والهند وباكستان هي تلك الطرق الإيرانية الأصيلة القديمة أي الطرق السهروردية والنقشبندية والكبروية والجشتية والطريقة المجددة في الهند وباكستان وأفغانستان والتي تعد امتداداً للطريقة النقشبندية، والطريقة الجويبارية في آسيا المركزية التي تشعّبت بدورها عن طريقة نجم الدين الخيوقي الكبروية؛ لذا فمن أجل تحديد جغرافية طريقة التصوف الإيراني بشكل أدق يُفضل أن نسمّيها بالطريقة الإيرانية الهندية، والمقصود بإيران هنا هو تلك المنطقة الجغرافية المسمّاة (نجد إيران) أو ما اصطلح تسميته في الحقبة الأخيرة باسم فلاة إيران.

إن أفضل دليل على أن التصوف الإيراني معزول عن النوعين الآخرين؛ هو أن المتصوفة الإيرانيين كانوا على الدوام يشيعون التصوف بين خواص الناس، وأولئك كانون يروّجون بينهم مسلك الفتوة والمروءة.

إن التصوف والفتوة في إيران كانا على الدوام توءمين، ولعل الكثير من كبار المتصوفة الإيرانيين قد انشغلوا بتأليف ونظم الكتب والرسائل حول الفتوة تحت عنوان (فتوت نامه) أي كتب الفتوة، حيث نجد أن ثلاثة أو أربعة منها فقط مما كتب باللغة العربية أكثرها بالفارسية، وواضح أنهم كانوا يؤلفون باللغة الفارسية بما يتناسب ومستوى عامة الشعب الإيراني.

إن مسلك المروءة والفتوة سمة خاصة بإيران، ويؤكد ذلك أن معظم اصطلاحاتها المستخدمة في العربية تعد ترجمة حرفية للمفردات الفارسية.

والدليل الآخر هو أنه رغم كل هذا الشيوع للتصوف الإيراني في الهند إلا أن مسلك المروءة والفتوة الذي يختص بالإيرانيين، وثمرة من ثمارهم الفكرية؛ قد ظل مستوطناً في إيران ولم يهاجر إلى الهند.

خصائص التصوف الإيراني:

يتسم التصوف الإيراني بجملة من الخصائص التي تمنحه استقلالية تامة عن باقي أنواع التصوف في العراق والجزيرة (بين النهرين)، وكذلك التصوف المغربي، ولاسيما قبل أن يلج هذا الأخير إلى ربوع إيران. ولعله يمكن إجمال هذه الخصائص بما يلي:

أولا: إن التصوف الإيراني في مجمله هو تصوّف (طريقة) وليس له أي ارتباط مع (الشريعة)؛ فكتب كبار المتصوفة الإيرانيين الأولى لم تتعرض أبداً للعبادات والفرائض وأبحاث الشريعة، ولعل المتأمل لفصول مؤلفات التصوف وأبوابها حتى أواسط القرن الخامس يجد أنها لم تلفق بين الشريعة والطريقة. ومن تلك الكتب:

كتاب (اللمع) لأبي نصر عبد الله بن علي سراج الطوسي (متوفى سنة 378هـ) وكتاب (التعرف لمذهب أهل التصوف) لأبي بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذي (380هـ)، وكتاب (كشف المحجوب) لأبي الحسن علي بن عثمان الهجويري الغزنوي (464هـ)، و(الرسالة القشيرية) للإمام أبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسابوري (465هـ)، وكتاب (منازل السائرين) لخواجة عبد الله الأنصاري الهروي (481هـ).

ولعل حجة الإسلام الإمام أبو حامد محمد الغزالي الطوسي (505هـ) هو أول من جمع بين الشريعة والطريقة، ولاسيما في كتابيه المذكورين (إحياء علوم الدين) و(كيمياء السعادة)؛ حيث نلمح فيها ترابطاً بين أبحاث الشريعة والطريقة.

ومن ثم انعكس منهج الغزالي في أهم كتب التصوف التالية في القرن السادس والسابع ومنها: كتاب (فتح الغيب) لمحيي الدين أبي محمد عبد القادر الكيلاني (561)، وكتابه الآخر (الغنية لطالبي طريق الحق عز وجل).

وكذلك كتاب (آداب المريدين) لضياء الدين أبي النجيب عبد القاهر بن عبد الله السهروردي (563)، وفي كتاب (عوارف المعارف) لشهاب الدين أبي حفص عمر بن محمد السهروردي (632هـ).

ومن سمات التصوف الإيراني الأخرى اختصاصه بالأربطة، أو ما يسمى (الخانقاه)، وما يتعلق بها من تقاليد ورسوم خاصة.

فالخانقاه لم تكن شائعة وسط متصوفة العراق والجزيرة قبل أن يلج التصوف الإيراني إلى تلك الأنحاء. أما في الغرب فمن سورية وحتى شمال إفريقية لم يكن ثمة خانقاه إلا لدى الفرق الصوفية؛ التي انحدرت من إيران أي لدى فرق المولوية والنقشبندية والبكتاشية والقادرية، وغيرها من الفرق الصوفية الإيرانية، أو المتأثرة بالتصوف الإيراني.

ومن السمات التي تميز بها التصوف الإيراني السماع والرقص، والتي امتازت بها الخانقاه الصوفية الإيرانية دون غيرها من الفرق الصوفية الأخرى، والتي كانت تحرمها وتنكرها، بل كانت تتعرض للمتصوفة الإيرانية وتقبحهم بسبب تحليلهم لها.

والحق أن الخانقاه كانت من ابتكارات المتصوفة الإيرانيين، الذين أخذوا مراسمها وطقوسها من الديانة المانوية القديمة؛ فالمانويون ابتدعوا هذا المكان وجعلوه مقاماً دينياً لأنصار طريقتهم؛ حيث كانت تجمعاً لمزاولة عباداتهم ورياضاتهم، وبقي على هذه التسمية في إيران حتى العصر الإسلامي، وقد أشار إلى هذه المسألة ذلك المؤلف المجهول لكتاب (حدود العالم من الشرق إلى المغرب) المكتوب سنة 372هـ. ففي توصيفه لمدينة سمرقند يقول: (وفيها خانقاه للمانويين والتي يسمونها باسم نغوشاك).

ومن خصائص التصوف الإيراني امتلاكه لما يسمى مذهب المروءة والفتوة فكما أشرنا سابقاً كان المتصوفة الإيرانيون يعتبرون التصوف مسلكاً يقتصر على الخواص من أصحاب الطريقة، وذلك لحاجته إلى التعاليم الدقيقة والرياضات والمراقبات والعبادات الخاصة، أما العوام فكانوا يوجهونهم نحو أصول المروءة والفتوة، لذا فإن الكثير من هؤلاء الذين خلّفوا آثاراً صوفية منظومة ومنثورة ـ وأغلبها بالفارسية ـ قد تركوا أيضاً مؤلفات منظومة ومنشورة في تقاليد المروءة والفتوة. فهذا المسلك هو ابتكار إيراني محض، وكان شائعاً في إيران قبل نشأة التصوف وقبل الإسلام، وحيثما وجد خارج إيران فهو إما منقول بأيد إيرانية، أو أن الآخرين أخذوه عن إيران.■

علم الجمال عند النقاد الروس

د. ممدوح أبو الوي

يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه «البحث الأدبيّ»: «والجمال حقاً موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوّله الفنان إلى أعماله أولم يحوله، إنّما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان»(1).

ومصطلح علم الجمال استيتيكا مصطلح حديث، لعل أول من استخدمه الناقد الألماني بومجارتن (1714 - 1762) في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وأصدر كتاباً بهذا العنوان، ورأى الفيلسوف الألماني كانت (1724 - 1804) أنّ الجميل هو ما يتفق النقاد كلّهم على جماله، هذا من ناحية، أمّا من ناحية أخرى فلقد أعطى الذوق الفرديّ المكانة الأولى في النقد، وبالتالي فبما أنّه لكلّ ناقد ذوقه فقد لا يجتمع النقاد على رأي واحدٍ، وبذلك فقد ناقض كانت آراءه ذاتها. ووقف ضد إخضاع الفن لمصالح السياسة، فرفض تقييم العمل الأدبيّ استناداً إلى غايته الخارجية، وبالتالي طالب باستقلالية الفن عن مصالح الطبقات الحاكمة؛ لأنّ للفن قوانينه الخاصة به، ولقد تأثرت بآرائه المدرستان الرومانسية والبرناسية. وجاء بعده الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831) الذي رأى أنّ علم الجمال ما هو إلا فلسفة الفن، ومضمون الفن هو الأفكار، أما الشكل فهو تجسيد للفكر، وقد عبر عن آرائه هذه في كتابه «محاضرات في علم الجمال». يرى هيجل أنّ الأجناس الأدبيّة تتطور، فلقد انتشرت الملحمة في العصور القديمة، أمّا في العصر الحديث فلقد حلت الرواية مكان الملحمة، ويرى أنها - أيّ الرواية - هي ملحمة المجتمع البرجوازيّ، ويرى أنّ جنس المأساة في المسرح يتبنى عادةً أفكار المجتمع وقيمه السائدة، وأبطال المأساة هم

المدافعون عن هذه القيم، وبذلك فإنّ علم الجمال بدأ في ألمانيا على يد كلّ من بومجارتن وكانت وهيجل، وانتقل إلى الآداب الأخرى ومنها روسيا.

عرض الموضوع:

كان دوستويفسكي (1821 - 1881) يردد دائماً العبارة التالية: «الجمال سينقذ البشرية»، ولكن ما هو الجمال؟ ما هو العمل الجميل بوجه عام؟ وما هو العمل الأدبيّ الجميل؟ كان أفلاطون يرى أنّ الفضيلة تتلخص في إقامة التوازن، أيّ على الصعيد العمليّ، فإنّ الفضيلة ـ وهي صفة جميلة ـ تعني الاعتدال. فمثلاً التبذير صفة قبيحة، والبخل صفة قبيحة، أمّا الكرم ـ وهو الاعتدال ـ فهو صفة جميلة.

وهذا ينطبق على الصفات الإنسانية كافة، الشجاعة صفة جميلة؛ أمّا التهور وحبّ المغامرة فهما صفتان قبيحتان، ونقيضهما الجبن أيضاً صفة قبيحة، وهكذا.

ومن النقاد الروس الذين درسوا علم الجمال الناقد تشيرنيشيفسكي(1828 - 1889)، الذي كتب رسالة ماجستير عام 1855، بعنوان «علاقات الفن الجمالية بالواقع»، ونشرت بعد ذلك، وقامت وزارة الثقافة بدمشق بترجمتها عام 1983، وصدرت الطبعة الثالثة منها باللغة الروسية قبل وفاة تشيرنيشيفسكي بعام واحد، أي عام 1888، فهو عاش واحداً وستين عاماً، أمضى منها أكثر من عشرين عاماً منفياً في سيبيريا، ونفذ حكماً بالأعمال الشاقة في سيبيريا مدة سبع سنوات، ويناقش تشيرنيشيفسكي في كتابه «علاقات الفن الجمالية بالواقع»، الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831)، الذي كان لفلسفته أتباع في كلّ من ألمانيا وروسيا. وأعتقد أنّ تشيرنيشيفسكي ركز اهتمامه في كتابه الآنف الذكر على أنّ مفهوم الجمال مفهوم نسبيّ.

كان تشيرنيشيفسكي يتقن عدة لغات أجنبية منها الإنكليزية والألمانية واللاتينية واليونانية، ويرى أنّ الهدف الأول للفن عكس الحياة، أيّ أنه كان يتبنى نظرية الانعكاس، وأنّ الفنان لا يمكن أن يكون حيادياً تجاه الواقع الذي يعيش فيه. ورأى أنّ معنى الجمال هو الحياة، فالحياة رائعة وجميلة، فالجمال ينبع من الأرض ولا يأتي من السماء، ولذلك يجب البحث عنه في الحياة نفسها، وهو يتجلى في الطبيعة وفي أفكار الإنسان وعواطفه وتصرفاته، ويوجد الجمال في الحياة جنباً إلى جنب القبح والعفونة

والتشويه، وعلى الإنسان أن يناضل من أجل ترسيخ الجمال، وضد كلّ ما هو قذر ومشوه.

يرتبط مفهوم الجمال عند الناس بوضعهم الطبقيّ، فالمرأة الجميلة بنظر الفلاح ليست بالضرورة جميلة بنظر البرجوازي الغني، يقول تشيرنيشيفسكي: إنّ الجمال هو الحياة، وبالاستناد إلى هذا التعريف يحاول أن يفسر لماذا نحبّ ـ على سبيل المثال ـ نبتة مزهرة: (ما يعجبنا في النباتات نضارة الألوان وغنى الأشكال وغزارتها لما تكشفه عن حياة مفعمة بالحيوية والنسغ، إنّ نبتةً تذبل لقبيحة، وإنّ نبتةً لا يسري فيها نسغ كثير لتثير النفور). ويرى الناقد المذكور أنه ليست كلّ الشعوب تحبّ الأزهار، فمثلاً الاستراليون القدامى لا يتجملون بالزهور، وأنّ مفهوم الجمال يختلف من شعب إلى شعب آخر، وقد يتغير لدى الشعب الواحد من مرحلة اجتماعية وتاريخية إلى مرحلة أخرى، وقد يختلف من طبقة اجتماعية معينة إلى طبقة اجتماعية أخرى في المرحلة التاريخية الواحدة، ولدى الشعب الواحد.

ويقول تشيرنيشيفسكي: (إنّ مفهوم الحياة مرتبط على الدوام لدى الفلاح بمفهوم العمل، فهو لا يستطيع أن يحيا من دون أن يعمل، والحياة بلا عمل مملة..)(2). ويرى تشيرنيشيفسكي أنّ القدرة على العمل شرط من شروط الجمال لدى الفلاح، يقول مثلاً: (تكون بنية الفلاحة التي تعمل في الحقل كثيراً قوية ولا سيما إذا كانت تتلقى تغذية معقولة، فإنها ستكون ذات بأس وقوة)(3) وهذا شرط من شروط مفهوم الجمال لدى الفلاح، أما المرأة الجميلة في المجتمع البرجوازي المدني فتكون عادة نحيفة نحيلة لا تقوى على العمل، شاحبة اللون، مثل هذه المرأة قد تكون جميلة بنظر الغني، وتكون غير جميلة بنظر الفلاح الفقير. ولقد عبرت الأغاني الشعبية التي نظمها الفلاحون عن مفهومهم الجمال، وهو مفهوم يتناقض تناقضاً تاماً مع مفهوم الطبقات الغنية. ويستنتج الناقد الروسيّ أنّ الفن يصور الحياة، وأنّ مفهوم الجمال مفهوم طبقيّ ونسبيّ، ويعود سبب الاختلاف في مفهوم الجمال بين الفلاح الفقير وابن المدينة الغني إلى وجود اختلاف في وضعهما الاقتصاديّ.

ولكن يمكن الرد على تشيرنيشيفسكي أنّ رأي أبناء الطبقة الواحدة سواء كانوا فلاحين أم كانوا من الطبقات الغنية ليس دائماً متجانساً، فقد يفهم فلاح معين الجمال بشكل يختلف عن فهم فلاح آخر، وبالتالي فإنّ الناقد الروسيّ مصيب إلى حد ما فقط ومخطئ إلى حد. مفهوم الجمال في معظم المجتمعات الإنسانية هو مفهوم الطبقات الغنية للجمال؛ لأنها عادة هي الطبقات الحاكمة، أما الطبقات الفقيرة فتكون محكومة، وهي لا تصنع الفن، فالفن تصنعه الطبقات الغنية أو على الأقل المتوسطة، وغالباً تصنعه وفق رغبات ومفهوم الطبقة الحاكمة.

يرى تشيرنيشيفسكي أنّ الجمال هو الحياة كما ينبغي أن تكون، وهو بذلك يتابع أفكار فيورباخ الذي ناضل ضد الفكر المثالي، ولكن نظرية فيورباخ نفسها تفتقر إلى الأسس العلمية، فكان الناقد الروسيّ يشبه الفن بالنسخة، والحياة باللوحة الأصلية، ولكن هذه الفكرة أيضاً غير دقيقة؛ لأنّ النسخة تكون أقل جمالاً من اللوحة الأصلية، أيّ من الحياة؛ أما الأدب والفن فقد يصوران أمراً معيناً أو ظاهرة محددة أكثر جمالاً مما عليه في الواقع، أو أكثر قبحاً، لأنّ الأديب لا يصور الأمور تصويراً فوتوغرافياً، وإنما يعطي شيئاً من ذاته، وهذا هو موقف الأديب من الأمور أو الظواهر التي يصورها، هو يصور ذاته تجاه هذه الأشياء أو موقفه منها، يصور مشاعره وعواطفه وانفعالاته تجاهها، وبالتالي فإنّ الصورة التي يرسمها الأديب أو الفنان لن تكون صورة طبق الأصل عن الحوادث التي تحدث في الواقع؛ يصور الأديب أشياء لم تحدث ولكن من الممكن أن تحدث، لكي يصل إلى فكرة معينة، ولذلك فهو يحتاج إلى الخيال، على عكس المؤرخ الذي يروي الأشياء التي حدثت بالفعل، ولا يحق له أن يروي أشياء لم تحدث، أمّا الأديب فيختلف عن المؤرخ بخصوبة خياله، ولكن الأديب والمؤرخ لا يكتفيان بتصوير الأشياء، وإنما يقومان بتفسيرها والحكم عليها.

وبذلك يكون تشيرنيشيفسكي قد طرح مفهوم نسبية الجمال من الناحية الطبقية، ولكن هل هذا الرأي صحيح؟ هو صحيح إلى حد ما. لا أعتقد أنّ الغني والفقير يقرأان رواية مثل رواية «البؤساء» (1862) لفيكتور هيجو بالطريقة ذاتها. هذا بوجه عام. سيتعاطف الفقير مع بطل الرواية جان

فالجان، وسيقول الغني: أنا لست أرحم من الذي خلقه. وكذلك ينسحب المفهوم النسبي الطبقي بالنسبة للاتجاه الاجتماعيّ في الآداب العالمية مثل «الفقراء» (1846) لدوستويفسكي (1821 - 1881) وقصة «ناظر المحطة» (1831) لبوشكين (1799 - 1837). وقصيدة «اليتيم» للرصافي إلى آخره.

وقد ينسحب المفهوم النسبي للجمال على الأدب القومي، أعتقد أنّ الأثر الذي تتركه في نفوسنا القصائد القومية والوطنية حول قضية فلسطين، أقوى من الأثر الذي تتركه في نفس قارئ أجنبي، لم يحترق بنيران النكبة. وكذلك الأمر بالنسبة لقراءة رواية مثل رواية «الحرب والسلام» وهي رواية تصور اعتداء نابليون بونابرت على روسيا، فالفرنسيّ يقرؤها بطريقة تختلف عن الطريقة التي يقرؤها بها الروسيّ. تولستوي أدان نابليون بهذه الرواية إدانة كبيرة، ووصفه بأنّه مجرم وكذاب وأناني، أمّا بعض الفرنسيين فقد يعتزون بنابليون بونابرت (1769 - 1821). ويرى الدكتور عدنان رشيد في كتابه «دراسات في علم الجمال» : «إن المسألة المهمة في رأي تشيرنيشيفسكي حول الفن لا تتناول فقط إعادة خلق الواقع، ذلك الاتجاه الذي يدل على أنّ عملية إعادة الخلق هي استرجاع الخصائص الأساسية. وطور تشيرنيشيفسكي باستمرار مفهومه الذي يتلخص بأنّ الفن لا يعمل فقط على إعادة الواقع الموضوعيّ وعالم الناس، بل يعمل على إيضاحه وتفسيره والحكم عليه، ويبدو تشيرنيشيفسكي هنا أحد رواد المادية الديالكتيكية عندما يؤكد على أهمية مفهوم إعادة الخلق الفني الذي يعتمد على مضمون الموضوع»[4].

إنّ الفكرة الأساسية لدى تشيرنيشيفسكي عن الجمال هي نسبية الجمال، وهي نسبية بالنسبة للمشاهد أو المتلقي، وهي نسبية بالنسبة للمبدع، وهي نسبية بالنسبة للأمر الجميل ذاته. فما يراه شخص معين جميلاً قد لا يراه شخص آخر، وما يراه قارئ معين جميلاً في فترة معينة من عمره قد لا يجده جميلا دائماً، فنظرات المرء للجمال قد تتغير، ويرى تشيرنيشيفسكي أنّ الجميل نفسه قد لا يبقى جميلاً مع مرور الزمن، ولكن هل رأي تشيرنيشيفسكي هذا سليم؟.

هذا الرأي صحيح بالنسبة لجمال الإنسان، فقد يكون الإنسان جميلاً في شبابه وغير جميل في كبره. أمّا بالنسبة للنص الأدبيّ فلا أعتقد أنّه يشيخ مع

مرور الزمن، بل العكس هو الصحيح، قد يكون مرور الزمن لصالح العمل الأدبيّ وصاحبه. هذا ما حدث على سبيل المثال مع تشيخوف (1860 - 1904) الذي أعجب القراء بعد وفاته، ولم يعجبهم في حياته.

أما تشيرنيشيفسكي فيرى أنّ الأعمال الأدبية لها عمر معين وتشيخ مع مرور الزمن فيقول : «فاللغة في الأعمال الشعرية سرعان ما تشيخ، والأهم كثيراً من هذا، أنّ أشياء كثيرة في الأعمال الشعرية، تصبح غير مفهومة مع مرور الزمن كالأفكار والتراكيب والاستعارات المستمدة من الظروف المعاصرة، أشياء يبهت لونها، وتفقد نكهتها، ولا تستطيع كلّ الشروح والتعليقات العلمية أن توضح كلّ شيء فيها، وتجعله حيّاً للأجيال، كما كان حياً واضحاًً بالنسبة للمعاصرين»[5] ويتابع تشيرنيشيفسكي فيرى أنّ هذا الأمر ينسحب على المؤلفات الموسيقية، التي قد تندثر باندثار الآلات الموسيقية التي وضعت لها.

طرح تشيرنيشيفسكي مفهومي الواقع والأدب، أو المعكوس والعاكس، ونظرية الانعكاس، ويرى أن العاكس أقل جمالاً من المعكوس، وبالتالي فالأدب أقل جمالاً من الواقع. وكتابه بكامله يقوم على الحوار مع الفيلسوف الألماني هيجل (1770- 1831)، ويرى أنّ الفن هو انعكاس للواقع، أو هو العاكس، ولكنه لا يغفل دور الخيال. فهناك ثلاثة عوامل في العملية الإبداعية: الواقع والفن والخيال، ويرى وجود علاقة جدلية بين هذه العوامل الثلاثة، فبقدر ما يكون الفن قريباً من الحياة ومن الواقع، بقدر ما يكون أصيلاً، ولقد أكد هذا الأمر قبل تشيرنيشيفسكي الناقد الروسيّ الشهير بيلينسكي (1811 - 1848) وذلك عام 1842 في تقييمه للأدب الروسيّ، إذ أكد أنّ عظمة هذا الأدب تكمن في قربه من الحياة. وشبه بيلينسكي الواقع بالنسبة للفن بالتربة بالنسبة للنبات، وهذا واضح في مقاله بعنوان « أشعار ليرمنتوف».

ويناقش تشيرنيشيفسكي علاقة الشكل بالمضمون، ويرى أنّ الشكل يكتسب صفته الجمالية أحياناً بفضل المضمون، والعكس صحيح، فإذا لم يعبر الفنان تعبيراً جيداً عن المضمون، فلن يبدع عملاً جميلاً، حتى وإن كان المضمون جيداً، أما إذا كان المضمون رديئاً وسطحياً، وكان الأسلوب

أو الشكل جميلاً، فيبقى النص الأدبي غير مكتمل شروط الجمال، وبذلك فإن العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبيّ هي علاقة جدلية، كل منهما يؤثر ويتأثر بالآخر، فيجب أن يكون الشكل مناسباً للمضمون.

تولستوي وعلم الجمال :

ولد ليف تولستوي عام 1828 أي في العام ذاته الذي ولد فيه تشيرنيشيفسكي، ولكن تولستوي (1828– 1910) أكثر من تشيرنيشيفسكي شهرةً، فهو معروف في الآداب العالمية كلّها، وألف كتاباً له علاقة مباشرة بعلم الجمال، بعنوان «ما هو الفن» (1897 - 1898)، ونشره في مجلة «مسائل الفلسفة وعلم النفس»، وترجمه إلى اللغة العربية مباشرةً من اللغة الروسية د.محمد عبدو النجاري عام 1991، يقول تولستوي في كتابه: «فيبدو للإنسان متوسط الثقافة واضحاً ومفهوماً أنّ الفن هو إظهار الجمال، ويفسر كل مسائل الفن من خلال الجمال.

ولكن ما هو الجمال الذي يشكل، حسب رأيه، محتوى الفن؟ وكيف يتحدد هذا الجمال؟ ثم ما هو الجمال في نهاية المطاف؟»[6]

ويفرق تولستوي بين الجيد والجميل، باللغة الروسية، لا يقول الروسي عن رواية جيدة بأنها رواية جميلة، أمّا عند الألمان، وهم الذين أسسوا علم الجمال، فكلمة رواية جميلة تعني رواية جيدة.

يناقش تولستوي في كتابه عالم الجمال الألماني باومغارتن (1714 - 1762) فيقول: «سأبدأ بمؤسس علم الجمال، باومغارتن، يرى أنّ موضوع المعرفة المنطقية هو الحقيقة، أمّا موضوع المعرفة الجمالية (أيّ الشعورية) فهو الجمال، الجمال هو المعرفة الكاملة (المطلقة) بوساطة المشاعر. والحقيقة هي المعرفة الكاملة بوساطة العقل. وأما الخير فهو المعرفة الكاملة بوساطة الإرادة الأخلاقية»[7].

ويرى تولستوي أنّ النقاد الألمان الذين أتوا بعد باومغارتن ناقضوه، مثل ليسينغ، وغوته (1749 - 1831)، فيرى شيللر (1759 - 1805): «أنّ هدف الفن يكمن في الجمال الذي ينحصر مصدره في التلذذ، دون فوائد عملية»[8]. ويعرض تولستوي أفكار هيجل (1770 - 1831)، الذي رأى أنّ

الجمال هو تجسيد للأفكار، ويتعرض تولستوي لتعريفات النقاد الفرنسيين للجمال، ويستنتج من كل هذه التعريفات: «فإنّ كلّ هذه التعريفات الجمالية للجمال تقودنا إلى رأيين أساسيين: الأول: إنّ الجمال هو شيء ما موجود بذاته، وهو أحد مظاهر الكمال المطلق، الفكرة، الروح، الإرادة، الله. والتعريف الثاني: يفيد بأنّ الجمال هو نوع من أنواع المتعة التي يحصل عليها المرء، والخالية من غايات شخصية»(9).

ويرفض تولستوي تعريفات الجمال بأنه التجانس أو الانسجام أو التماثل أو التناسب، وقد تبنى الرأي الأول بعض الفلاسفة الألمان مثل هيجل (1770 – 1831) وشوبنهاور (1788 - 1860) وينتقد تولستوي آراء الفيلسوف الألمانيّ كانت الذي حدد الجمال بأنّه التلذذ النزيه الذي نحصل عليه.

يستنتج تولستوي: «ليس هناك تعريف موضوعي للجمال، أمّا التعريفات الموجودة، سواء الميتافيزيقية منها أو الحسية... وللغرابة، فإنّها تقود إلى الفكرة القائلة بأنّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال. أمّا الجمال فهو الشيء الذي ينال الإعجاب (دون أن يثير الشهوة)»(10) وأعادوا الإعجاب إلى الذوق، فبعضهم يعجب بهذا الفن، وبعضهم يعجب باتجاه فني آخر.

ويتابع تولستوي، فيتساءل: ما هو مفهوم الجمال؟ ويرى أننا من الناحية الذاتية نسمي الأشياء التي توفر لدينا متعةً معروفةً بأشياء جميلة، أما من الناحية الموضوعية فإننا نعني بالجميل: ذلك الشيء الكامل المطلق الموجود خارج ذواتنا، ويرى أنّ التعريف الموضوعي ما هو إلا تعريف ذاتي، عبرنا عنه بشكل آخر، ونسمي الأشياء التي تعجبنا بأنها جميلة على ألا تثير لدينا الشهوة.

ويرى تولستوي أنّ كلّ تعريفات الجمال التي قدمها علماء الجمال غير كافية، لأنها مجرد محاولات لوصف العمل الجميل، وهي صفات غير كافية، من هذا الصفات: محاكاة الطبيعة، والملاءمة، وتناسب الأجزاء، والتماثل، والتناسق... فكلها تقول: إنّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال، أمّا الجمال نفسه فهو الشيء الذي ينال الإعجاب، دون أن يثير الشهوة، والإعجاب مرتبط بالذوق، والذوق شيء نسبي وفرديّ، فما يعجب ناقداً قد لا يعجب آخر.

وطالما أنّ الجمال يقوم على الذوق، الذي يتغير من فرد لآخر، ومن مرحلة لأخرى، فلا نستطيع أن نسميه علماً، ويتابع هناك رأي متفق عليه، أن مؤلفات كل من هوميروس وسوفوكليس (496 - 406ق. م)، ودانتي (1265 - 1321)، وشكسبير (1564 - 1616) جيدة، وبالتالي فالعمل الأدبيّ الجيد هو العمل الذي يحاكيها.

ويتابع تولستوي: إنّ مبدأ المتعة ليس كافياً لتحديد ما إذا كان العمل الفني جميلاً أم لا؛ لأنّ الهدف من الفن ليس الوصول إلى المتعة فقط، ولكي نعرّف الفن تعريفاً دقيقاً، برأي تولستوي يجب أن نتوقف عن النظر إليه كوسيلة للمتعة.

تعريف تولستوي للفن:

«إنّ الفن هو إحدى وسائل اختلاط الناس بعضهم مع البعض الآخر».

إنّ نشاط الفن مبني على أنّ الإنسان؛ الذي يتلقى بوساطة السمع أو البصر، أحاسيس إنسان آخر، بوسعه أن يعاني من تلك الأحاسيس نفسها التي عاناها الإنسان الذي عبر عنها[11] أي: برأي تولستوي يقوم الفن بدور التوصيل والنقل والتعبير، «والفن هو نشاط إنساني يكمن في أن يقوم إنسان ما بوعي وبوساطة إشارات خارجية معروفة، بنقل الأحاسيس التي يعاني منها، إلى الآخرين»[12].

وبالتالي فليس الفن كما يقول علماء الجمال الفيزيولوجيون لعباً من أجل صرف طاقات الإنسان الزائدة، وهو ليس لذة أو متعة.

ويرى تولستوي أنّ نظرته إلى الفن لا تختلف عن نظرات الفلاسفة القدماء مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو (384– 322ق.م)، وعن نظرات الديانات المسيحية والإسلامية والبوذية إلى الفن، وهو ضد منع الفن لأنه وسيلة اختلاط الناس بعضهم بالبعض الآخر، ولا يمكن منعه، ولكنه ضد أن يتحول الفن إلى وسيلة لإفساد المجتمع.

ويطرح تولستوي في كتابه المذكور «ما هو الفن» الأسئلة التالية: لماذا نكتب؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وتقول الدكتورة أميرة حلمي مطر في كتابها «فلسفة الجمال» عن آراء تولستوي الفنية والجمالية: «وقد راع تولستوي تلك الهوة العميقة التي تفصل بين الفن الأوروبيّ، فن الطبقة المترفة في

روسيا، وبين ذوق الجماهير الشعبية، التي لا تفهمه، و لا تستوعبه، ورأى أنّ الفن الأوروبيّ قد وصل إلى نقطة خرج منها عن أداء مهمته الأصلية في المجتمع، مهمة نشر القيم الإنسانية، والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب»(13).

ويرى تولستوي أنّ الفن وسيلة توصيل من المبدع إلى المتلقي، فهو لا يكتفي برسالة الفن التعبيرية، وإنّما يرى أن للفن رسالة توصيل للأفكار والانفعالات والمشاعر والعواطف، ويقوم الفن بنقل رسالته بين الأجيال المتعاقبة، وليس فقط بين أبناء جيل واحد. ويرى تولستوي أنّ وظيفة الفن تتلخص في أن يبعث في المتلقي شعوراً يشبه الشعور الذي أحس به المبدع نفسه، ويرى أنّ انتشار العمل الأدبيّ هو مقياس لأصالته وجودته، أما اقتصار الفن على طبقة الأغنياء فدليل على زيفه وعدم أصالته، فالعمل الأدبيّ غير المفهوم، برأيه، يشبه الطعام الشهي الذي لا يتقبله معظم الناس. فالعمل الأدبيّ الجيد هو العمل المفهوم من قبل الفلاح البسيط. ولذلك فهو يستبعد الأعمال الأدبية الإباحية التي تسد فراغ الطبقات المترفة، والتي لا تخدم الفلاحين. ولا يكتفي تولستوي بذلك، بل يكتب ضد مسرح شكسبير لأنه مسرح غير مفهوم بالنسبة للفلاحين، وكذلك يستبعد روائعه مثل «آنا كارنينا» (1873 - 1877) لأنّ الفلاح لا يستطيع قراءة رواية تقع في ثلاثة مجلدات. فلجأ تولستوي إلى كتابة الحكايات الشعبية القصيرة المفهومة من قبل الفلاحين، فهو لا يطلب من الفلاح البسيط الارتقاء إلى مستوى الأدب الرفيع، بل يطلب من الأديب أن يكتب أعمالاً مفهومةً من قبل الفلاحين، ولذلك انتقده النقاد لأنه يفضل الأسهل على الأرقى، وبالتالي برأيه، إنّ الحكايات الشعبية البسيطة، وأغاني الفلاحين، هي أهم من روائع الأعمال الأدبية.

ولا يؤمن تولستوي بالنخبة، بل يؤمن بجماهيرية الأدب وشعبيته وبمدى انتشاره بين أغلبية أفراد الشعب، وأغلبية الشعب هم الفلاحون، وانتقد تولستوي النقد الأدبي لأنه لا يأخذ بوجهة نظر الفلاحين، بل يأخذ بوجهة نظر الطبقات الحاكمة، وهي عادة الطبقات الغنية، ولذلك ابتعد تولستوي عن تأليف الروايات الصعبة والطويلة، مثل رواية «الحرب والسلام»

(1863– 1869) ورواية «آنا كارينينا» (1873– 1877). وأخذ يكتب الحكايات الشعبية القصيرة، مثل حكاية «كم يحتاج الإنسان من الأرض»، التي تدعو بوضوح إلى القناعة والتسامح والمحبة، وتبنى أفكار الفلاحين، وأخذ يكتب أدباً يستطيع الكبير والصغير قراءته.

يرى تولستوي أنّ للفن علاقة بالدين، وأنّ الأغنياء لا يستطيعون العودة إلى الدين الحقيقي، لأنّ الدين يدعو إلى الزهد والتقشف، وهم يرغبون بالتمتع بخيرات الحياة الدنيا، ولذلك فهم يعيشون حياةً وثنيةً، على حد قول تولستوي، متمتعين بكلّ ملذات الحياة. وينتقد تولستوي النظريات الاقتصادية التي أخذت بالانتشار في زمانه مثل الماركسية ونظرية مالتوس عن المتوالية الهندسية والمتوالية الحسابية، ويرى أنّ باومجارتن يعيدنا في فهمه للجمال إلى المفهوم الإغريقيّ، وينادي بثالوث الجمال والحقيقة والخير، ولكن هذه المفاهيم الثلاثة غير متطابقة.

ويرى تولستوي أن في زمانه ساد نوعان من الفن، فن الطبقات الغنية وهو ينشد المتعة، وفن الطبقات الفقيرة الكادحة وهم الأكثرية، فأكثر من 99% منهم لا يسمع و لا يفهم أدب الطبقات الغنية؛ لأنّ هذا الأدب بعيد عن واقع الفلاحين، ويجيب المدافعون عنه بأنّ المسؤولية تقع على عاتق المجتمع، وليس على عاتق الأدب نفسه، إذ ينقسم المجتمع إلى طبقة تتمتع بكل وسائل الرفاهية والمتعة دون أن تتعب، وهذه الطبقة قليلة العدد، والطبقة الثانية تكدح ليل نهار، ولا علاقة لها بالفن الذي تصنعه الطبقة الغنية.

ولكي يصبح الفن المعاصر فناً جماهيرياً مفهوماً من قبل الفلاحين، لا بدّ من تثقيف الفلاحين، ولكن الفلاح الذي يكدح ليل نهار، لا يوجد لديه وقت للثقافة، والفن المعاصر لا يخاطبه، وإنما يخاطب النخبة، يخاطب السوبرمان، يخاطب الإنسان الخارق على حد قول أتباع نيتشه، وهناك من يتساءل: هل من حق الفلاح فهم الفن الرفيع والتمتع به؟ وكيف يستطيع ممارسة حقه ؟

إنّ طبيعة الفن الموجه إلى فئة قليلة من المجتمع، هي الغموض والتلفيق، وبالتالي فإنّ هذا الفن ليس فناً أصيلاً، وإنما هو شبيه بالفن، فكانت

موضوعات الفن تمجيد الأمراء والملوك والوجهاء والأغنياء، أو الحبّ أو التعبير عن التعب والملل من الحياة، وبالتالي فإنّ الفن المعاصر فقير في موضوعاته وغامض في شكله، حتى إنّ المؤلف نفسه لا يعرف عن ماذا يكتب. ولقد عبر عن هذا الاتجاه في الأدب أعلام المدرسة الرمزية؛ الذين وجد فيهم تولستوي نموذجاً للأدب البعيد عن الشعب، غير المفهوم من قبل كلّ الناس، فانتقد قصائد الشاعر الفرنسي بودلير (1821 - 1867) لغموضها وقدم تولستوي شواهد من ديوان بودلير بعنوان «أزهار الشر»، ويعتمد بودلير الغموض في شعره ونثره، ويؤمن بتراسل الحواس أي أن يسمع المرء بعينيه، ويرى بأذنيه، أما كيف يتم ذلك ؟ فلا أحد يعرف.

وكذلك ينتقد تولستوي كتاب «فن الشعر» لفيرلين؛ الذي يطالب الشعراء فيه بالغموض وبموسيقا الشعر، ويرى فيرلين أنّ أروع الأعمال الأدبية هي تلك التي لا تستطيع أكثرية العامة فهمها. يكرر تولستوي رأي فولتير الذي يقول: إنّ العمل الأدبي الجيد هو العمل الأدبيّ الشيق، وغير الممل، ويضيف تولستوي إلى هذا الرأي، وغير الغامض، فيحمّل مؤسسات الدولة مسؤولية هذا الغموض؛ لأنها تقدم لهؤلاء الشعراء مكافآت عالية لقاء جهد بسيط، وكذلك يحمّل النقاد الذين يثنون على هذه الأعمال الأدبية الهابطة مسؤولية كبيرةً. وأما الجهة الثالثة المسؤولة عن هذه الأعمال، فهي المدارس الأدبية.

فمثلاً يرى تولستوي أنّ بوشكين (1799 - 1837) قدم أعمالاً عظيمةً خالدةً، إلا أنّ مسرحيته «بوريس غودونوف»(1825) غير موفقة. ولكن النقد يكيل لها المديح الكاذب، فقام بعض المسرحيين فقلدوها؛ لأنّ النقد ورطهم في ذلك، وهذا الأمر ينطبق على الفنون الأخرى، فليس كلّ الموسيقا التي ألفها بيتهوفن جيدة، وكذلك الأمر بالنسبة لموسيقا فاغنر.

أما الفن الأصيل برأي تولستوي، فهو ذلك الفن الذي يعبر عن مشاعر حقيقية ينقلها المؤلف إلى غيره، مثل الأغاني الشعبية، والحكايات الشعبية، إذ نفرح عندما نسمع أغنية شعبية مفرحةً، ونحزن إذ نسمع أغنية شعبية حزينةً، فالمقياس هو القدرة على نقل الشعور وتوصيله للمتلقي، لكي يشعر بشعور المبدع ذاته. أي: المقياس هو العدوى. فيجب أن يشعر الأديب بحاجةٍ للتعبير عن مشاعره، ويجب أن يكون صادقاً، مثال على ذلك معظم

أعمال بوشكين ودوستويفسكي (1821- 1881) في الأدب الروسيّ، وفيكتور هيجو (1802– 1885) في الأدب الفرنسيّ، ويشيد تولستوي برواية «البؤساء» (1862)، وتشارلز ديكنز (1812 - 1870) في الأدب الإنكليزيّ.

فالأدب، برأي تولستوي، سلاح ذو حدين، قد يكون نافعاً ويساهم في تقدم الإنسان إذ ينتقل من جيل إلى آخر، وقد يكون مؤذياً وضاراً للمجتمع، ولا سيما أنّ بعض الأدباء يعيشون حياةً فاجرةً. ويختتم تولستوي كتابه: «إنّ مهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية»(14).

ولكن هل ما قاله تولستوي عن الآداب الأوروبية بوجه عام، وعن الأدب الروسيّ بوجه خاص ينطبق على أدبنا ؟ بالتأكيد يوجد في أدبنا العربيّ أدب شعبيّ، قلما ندرسه في المدارس والجامعات، أو قد لا ندرسه أبداً، يعبر عن أفراحنا وأحزاننا، نردده في المناسبات، ولا سيما في الأفراح، وتتداوله الألسن. أما الأدب العربيّ المكتوب فمعظمه غير معروف من قبل الفلاح العربيّ، ولا يتداوله الفلاحون في سهراتهم، وبالتالي ما ينطبق على الأدب الروسيّ في هذه النقطة بالذات ينطبق على الأدب العربيّ، ففلاحونا يرددون في سهراتهم بعض القصائد الشعبية، التي تعكس مناسبات وطنية واجتماعيةً مختلفة، ولكنهم لا يسمعون ولا يعرفون شيئاً عن امرئ القيس، وزهير بن أبي سُلْمى، وعن الشعراء الآخرين.

بليخانوف وعلم الجمال :

كتب بليخانوف (1856 - 1918) عدداً من البحوث تحت عنوان «مصائر النقد الروسي» وذلك عام 1897، أي في العام ذاته الذي نشر فيه تولستوي مؤلفه الآنف الذكر «ما هو الفن»، ونشر بليخانوف بحوثه في علم الجمال، في مجلة «نوفيه سلوفا» «الكلمة الجديدة». فكتب عن آراء بيلينسكي (1811 - 1848) الأدبية، فأيد فكرة بيلينسكي أنّ الفرق الأساسي بين الفيلسوف والأديب أنّ الأول يفكر بالقياس والثاني يفكر بالصور، وكتب بليخانوف عن رواية تشيرنيشيفسكي (1828 - 1889) «ما العمل» (1864)، وعن أدباء آخرين، ولم يترك بليخانوف عملاً مخصصاً لعلم الجمال، وكان ينوي ذلك إلا أنّ موته عام 1818 حال دون تحقيقه. ومع هذا فيعده النقاد الروس من أوائل الذين تحدثوا عن علم الجمال، ولكن من وجهة نظر ماركسية.

وأفكار بليخانوف عن الجمال التي عبرّ عنها في أعماله المختلفة مثل «رسائل بلا عنوان» تتطابق في بعض الأحيان مع أفكار تشيرنيشيفسكي، فهو يرى أنّ مفهوم الجمال يختلف من شعب لآخر، مثلاً بعض الزنجيات يضعن في أقدامهن حلقاتٍ حديديةً، تربك مشيتهن، ويعتقدن أنهن بذلك يزددن جمالاً. ولكنه لا يتفق مع تشيرنيشيفسكي في وظيفة الفن، فيرى بليخانوف أنّ الفن شكل من أشكال اللعب، ويخالف بذلك تشيرنيشيفسكي الذي رفض فكرة أنّ الفن لعب، وبذلك اتفق بليخانوف مع كل من كانت وشيلر، اللذين وجدا في الفن شكلاً من أشكال اللعب.

ولكنه لعب موجه، والمهم ما هو مضمون هذه اللعبة؛ لأنّ العمال يلعبون والأغنياء يلعبون، ولكن العمال يلعبون بعد أن يتعبوا من العمل، أما الأغنياء فيلعبون لهدر الوقت، الذي لايعرفون كيف يتخلصون منه، ولقد انتقد بليخانوف بعض الأدباء الروس وفي طليعتهم تولستوي [15].

وكتب الناقد السوفييتي المعاصر غينادي بوسبيلوف: «وكان بليخانوف أول من بدأ دراسة الوعي الجمالي، ونشوء الفن من وجهة نظر المادية التاريخية» [16].

لينين وعلم الجمال:

ينتقد لينين (1870 - 1924) الغموض في الأدب، وهو بذلك يلتقي مع آراء تولستوي، الذي كان أيضاً ينتقد الغموض، وينادي بالأدب المفهوم من قبل الجماهير، يقول لينين: «لا أستطيع أن أعد مؤلفات المدرسة الانطباعية والمستقبلية والتكعيبية، وغيرها من المدارس المماثلة، غاية العبقرية الفنية، إني لا أفهمها، وهي لا تبعث في نفسي أيّ شعور بالفرح... الفن ملك للشعب، ويجب أن تكون جذوره في أعمق أعماق الجماهير العاملة الواسعة، إنّ على الفن أن يكون مفهوماً من قبل هذه الجماهير ومحبباً إليها، وأن يوحد عاطفة هذه الجماهير وفكرها وإرادتها ويسمو بها، إنّ عليه أن يوقظ ويطور الفنانين فيها» [17].

ويرى لينين أنّ الفن هو انعكاس للواقع، أو الحياة، ولكنه ليس انعكاساً مجرداً، أو ميتاً، إنه انعكاس يقوم دائماً على التأثير والتأثر، وعلى الحركة الدائمة، وعلى الجدلية، ولقد طبق لينين رأيه المذكور في مقالاته السبع عن

تولستوي، فرأى فيه مرآة للثورة الروسية، التي قامت عام 1905 بكل تناقضاتها، إنها ثورة الفلاحين الذين يريدون التخلص من الظلم والفقر، دون استخدام العنف. ولقد قيم تقييماً عالياً مؤلفات تولستوي، وانتقدها بموضوعية واعتدال. وكان أحياناً مع الفن الرفيع، بغض النظر عن مضمونه، فرأى أنّ بوشكين (1799 - 1837) أهم من مايكوفسكي (1893 - 1930).

ميخائيل باختين وعلم الجمال :

يدرس باختين أفكار هيجل (1770 - 1831) عن نشوء الرواية، وأنها جنس يقوم على السرد، مثلها مثل الملحمة، إلا أنّ الفرق الأساسي هو في اللغة، فلغة الملحمة غالباً لغة شعرية، ولغة الرواية غالباً نثرية، يرى هيجل أنّ ظهور الرواية مرتبط بصعود الطبقة البورجوازية، في حين رأى باختين (1895 - 1975) أنّ الرواية تنطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وأبناء الأسر الممزقة، فدرس روايات دوستويفسكي (1821 - 1881) مثل «الجريمة والعقاب» (1866)، و«الأبله» (1868)، و«الشياطين» (1872)، و«الأخوة كارامازوف» (1880)، وأطلق عليها اسم الروايات ذات الأصوات المتعددة، أو متعددة الآفاق، فالشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب، الذي يتحاور معه الروائي، ويصغي إليه «وبالتالي لا تكون العلاقة بين الروائي وشخوصه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم، وإنّما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز...»[18].

وبذلك اهتم باختين بالحوار في الرواية، فرأى أنّ حوار الأفكار المتعددة يقوم على قدم المساواة وحتى المونولوج ما هو إلا حوار ذاتي، يحاور البطل فيه الآخرين، ونفسه، والمؤلف. إنّ فكر أيّ بطل هو مجموعة من الأفكار المتصارعة، والتي لم تصل إلى فكر محدد واضح، فالنص نص مفتوح وليس مغلقاً.

خاتمة :

وهكذا فإنّ علم الجمال هو باب من أبواب النقد الأدبيّ، أسسه النقاد الألمان، وتابع هذا الجهد النقاد الروس، ولعل آخرهم الناقد غينادي بوسبيلوف الذي ألف كتاباً بعنوان «الجمالي والفني» والذي ترجمه عن اللغة الروسية عدنان جاموس، وصدر عن وزارة الثقافة عام 1991، ويتحدث فيه الناقد عن وجهة نظر المدرسة الروسية السوفييتية عن علم الجمال، وهي تقوم على المبادئ النقدية التي وضعها بليخانوف ولينين، ولكنها تطور هذه المبادئ.

المصادر :

1) د. شوفي ضيف، البحث الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ص 118.

2) تشيرنيشيفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ترجمة يوسف حلاق، ص 19.

3) المصدر السابق.

4) د. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، بيروت، دار النهضة العربية، 1985، ص 102.

5) تشيرنيشفسكي، مصدر سابق، ص 92.

6) تولستوي، ماهو الفن، دار الحصاد، 1991، ترجمة د. محمد عبدو النجاري، ص 23.

7) المصدر السابق، ص 30.

8) المصدر السابق، ص 36.

9) المصدر السابق، ص 51.

10) المصدر السابق، ص 54.

11) المصدر السابق، ص 62.

12) المصدر السابق، ص 65.

13) د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، القاهرة، دار الثقافة، ص 158.

14) تولستوي، مصدر سابق، ص 259.

15) غيورغي بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة،1977،ص 9.

16) الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة يوسف حلاق، تأليف مجموعة من الباحثين السوفييت، دمشق، وزارة الثقافة، 1968، ص 222.

17) المصدر السابق، ص 165،

18) ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال الشحيد، بيروت، 1982، ص 12. ■

ب ـ الشعر

1	**قصائد**	الشاعر التركي متين فندقجي	عبد القادر عبد اللي
1	**مختارات شعرية**	خوسيه آنخل بويسا	سلام عيد

, ,

الشاعر التركي
متين فندقجي

ت. عبد القادر عبد
اللـ،

ولد الشاعر متين فندقجي في مدينة ماردين عام 1961. وبعد أن أنهى تعليمه الأول والمتوسط في ماردين، هاجر مع أسرته إلى أنقرة. درس الثانوية هناك، عمل موظفاً في البداية، ثم مترجماً في شركة تجارية، ثم خرج إلى التقاعد. وهو يكتب الشعر ويترجم، ومقيم في إسطنبول.

بدأ كتابة الشعر في عام 1980. وبالتوازي مع هذا بدأ بترجمة الشعر العربي، لتقديمه للقارئ التركي. ونشر أشعاره وترجماته الشعرية في كثير من المجلات الأدبية الكبرى. أكثر الشعراء العرب الذين اهتم بهم: أدونيس، نزار قباني، نازك الملائكة.

لديه خمس مجموعات شعرية هي: «أخبار- 1992»، «قلبي تحت الماء - 1996» «مسافة القرنفل- 2001»، «منسي- 2004»، «سترة من صحراء - 2006»..

ترجم عدداً من المجموعات الشعرية من العربية إلى التركية، منها: «أدونيس» - أشعار مختارة (ثلاث مجموعات)، «محمود درويش» (ثلاث مجموعات شعرية)، «نزار قباني».

كما ترجم أعمالاً لكل من غادة السمان، وحنان عواد، وعائشة بصري، وأعد كتاباً بعنوان: «مختارات من الشعر العربي»..

* * *

بدرية

تُدمى يا تين من حيث أكسر غصنك، ما علاقتك
بالطريق النازل إلى الأنهار عندما أنزل بيننا.

بالأمس القريب وجدت أزهار الغطاء الذاوية
جلستِ وسترتك زرقاء، ومنامتك زرقاء، وجدارك أزرق.

وجهك يصرخ نحو البعيد، فيرتعد الماء لو سمع
مع تقدم شغل الدانتيل بيدك يسقط إلى العتبة.

في يوم ينقص من عشق في «سيلوبي» على هذه الديوانة
وكيفما نظرت إلى هذه الصورة، تبدو أنك في يوم عطلة.

نتذكر البعيد من طعم الماء في فمينا
كلما اجتمعت أنا وأنت.

قبل تجاوز تمارا

بعيداً عن لحظات تبادلنا الحب
أكون كحجر مقذوف إلى ماء راكد،
بعيداً عنك في غرفة مليئة بالكتب
أغوص عميقاً.

في ضوء شمعة يحرق قلب الظلمة
أحكي عن حبي بلساني

أكتبكِ بلساني،
وقلبي
ينفطر وأنا أغوص عميقاً
فيكِ وعلى لسانكِ.

في الخرابة التي تنظر إلى قبتها
أجول بأصابعي هناك
على شكل امرأة عارية لجرة ماء مكسورة الفم.
شعرك زهر شب الليل
منسدل على كتفيك
وفي أثناء نظر الشمس إليك،
أغوص عميقاً.

يغدو النرجس هاوية سحيقة
والقرنفل عشق الغروب
الصوت التائه لسهول الميرمية والتبغ
في البعد العاري
لحبتي فاكهة ناضجتين، وهكذا،
أغوص عميقاً.

أغوص عميقاً
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
ألمس السماء، وتنزلق الأرض تحت قدمي
ويناديني صداها ، وأزرقك
والخليج الصغير يفتح حضنه للريح التي تلعب بي
الماء الحافر في الصخر يقف مثل مرآة لا غيم فيها
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
ألمس أعشابك النامية

وأنجرف محتضناً جهنم،
ومع قطرة الماء التي تسيل من خصرك الرطب
أغوص عميقاً.

القادمة من بعدي

عندما ستُغمض عيناي لن تكوني بجانبي
مثل شجرة شاخت بجوار درب فرعي
لن ينتبه إليّ المارون، غير
الأفعى التي تغير قميصها في جسدي.

عندما ستغمض عيناي لن تكوني بجانبي
عندما ينتشر الظلام عبر النافذة البيضاء التي أنظر عبرها
والجدار الأبيض، والغطاء الأبيض، والقرنفلة البيضاء
لن يؤوي الماء لمعانه.

عندما ستُغمض عيناي لن تكوني بجانبي
ولن تقف الشمس في الظلال التي قصرت
وعندما تتعرق الجرة في العتبة،
لن أتذكر برودة البيوت الحجرية.

لن أنتظرك عندما تغمض عيناي
ولن أصعد إلى الجبل الذي أحبه من دونك.
سيقف بعيداً عني البدوي الذي ينتظر الصحراء
وستنساني الأنهار
عندما ستخرج تلك الليلة لمضاجعة البحر.

التوت الأسود

ضاق وقته كثيراً.
معتقلٌ قديم كالقمر
في بيت سيُهجر
تساقط على عيون الطيور،
توت أسود، زجاجة مياه غازية مكسورة، مسمار صدئ
انغرز في القدم،
الذكريات التي تنادينا الآن
تشقق جدارها كثيراً.
نجوم قصصتها من ورق لامع
سقط ضجيجها من جيبه إلى اليوم.
ضاق وقته كثيراً،
العشق الذي نسينا رائحته
لتلك الأيام التي تعلقنا بها
الملتصقة أسرارها على بشرتنا حتى لو لم نجدها.
في الوقت الذي ضاق الآن،
نمزق جسدنا، ونصلح عيون الطيور،
بالأصابع التي تمزقها الحجارة
غسلت جثة أبي العارية اليوم فقط
وبقيت على غصنك «حكايات لا تُنسى»...

حريق أخشاب بابل

«هذا الوضع ينتشر مثل قطرة الدم ويغطينا» غابرييل غارسيا ماركيز

أمامي ميناء الفرات المرتحل،
وفي هذا الخليج الصغير الذي ذهب إليه البرابرة
ألقي مرساتي.

التف دجلة «بشاله الأحمر»

وفي رقبته عقد من أحجار ميناء الزمان
بقيت من لعبة نهب.
أفتح وجهي على حريق خشب ساحة الفردوس
أجساد كهرمان تتدفق من تحت الجسر
عودك مكسور، وصوته الحزين
يترك جسدي لليلة «ورقة».

أقطع خان مرجان، أور، أوروك
تغط قدماي بالدم
يمضي التاريخ في مهد بابل الصغير
الليل فراش من حبل غليظ.
يا ما بين السماء والأرض.
يا من أنت قفل ومفتاح في آن
يا حبيبة تعلن الحداد من آلاف السنين
الشمس تشرق على حجرك، وتغيب منه
على حجرك يكتمل قوس رسمه خروف وعنكبوت
على حجرك ينتظر الزيتون و ظل حملك الطويل شمسهما.

طوفان من جهة،
وسجدة من جهة
تفسخ لحم الزمان
وقميصك مبتل بالدم.

تيلمون، لاغيش، غيرصو
أشعر بموت آخر في حضني، وحلم قديم.
أشعر بموت آخر في حضني إلا حلماً
أشعر بدم آخر في فراشي، ويتفسخ ماء
أشعر بمرآة أخرى على وجهها قناع ماء فضة
أشعر بك مرة أخرى، ويُقذف القمر إلى الليل

* * *

مرة أخرى،
لا تسأل عن هذه الأيام الدموية وليس من العشق.
لا تسأل عن هذه الحضارة المزالة وليس من الظلام.
لا تسأل عن هذه الباحة المقصوفة، وليس من السرعة.
لا تسأل عن جذور التين والزقوم هذه، وليست من الماء.
لا تسأل عن هذه الجغرافية التي تزرع فيها الطلقات.
لا تسأل عن هذا الموت الذي يطوف من الشمال إلى الجنوب.
التاريخ المختبئ في شق عميق
الواصل بالنواح والصياح
وكل ما دونت ملاحظته للغد، لا تسأل عنه.
لا تسأل عن الأجساد «الذائبة في أكفان الحروف»
لا تسأل عن الجسد الذي لا تجده لتدفنه
من بغداد إلى بابل

لا تسأل عن «الأنبياء الذين ولدوا مع الموت»
وعن الماء الذي أغسل فيه يدي ورجلي،
وأتطهر به.
من بغداد إلى بابل
عرفنا الرمل الذي سيخرج من حليب الأم وعين الطفل
عرفنا فراش الفلوجة ليلة نمنا

لا تسأل
من بغداد إلى بابل

عرفنا الرؤوس المحمولة على رؤوس الرماح
مما تبقى من الأزمنة الغابرة
والدم الممزوج بالنفط
ومن الحسين إلى غرفتنا
ومن قابيل إلى مائدتنا.
وعرفنا مرة أخرى
الإرث المنهوب
وأراضي الطواف
وبرودة التاريخ في المشرحة
من بابل حتى يومنا، فلا تسأل.
طوفان من جهة،
وسجدة من جهة
تفسخ لحم الزمان
وقميصك مبتل بالدم.

* * *

إشارات منصوبة في أجساد الأطفال المقتولين
هذا لك،
وذاك لك.
أكسر أختاماً شمعية
ولا أستطيع الوصول إليك.
من بابل إلى يومنا
جرى حليب المرضعة الأحمر الذي ترضعه للزمن
لا أستطيع إيجاد المعراج الأسود في عينيها
لا أستطيع الوصول إليك.
وفي أعماق المعراج الأسود في عينيك
أهجئ الرمل ووجه العقرب.
خوفي يتبع رائحة التوابل
وبمعراج الخشب المحترق ألتف بالرمل والجراح

وفـي معـراج امرأتـي تـذوب الأختـام الشـمعية، فـلا تسأل!

ها هو ذا باب الباحة المنهوبة
وهـذه هـي بشـرتك التـي تفـوح برائحـة القهـوة يـا حبيبتي.

من بابل إلى يومنا
جئتك بعادة بقيت عندي من قديم
ها هو ذا
جرح آلاف الآبار التي تؤلم قلبي هنا.
ها هو ذا
جسد بغداد المثقب
بإذن الله
من الشرق إلى الغرب
ومن الشمال إلى الجنوب.
أنـا قـادم مـن الفـراش الـذي تضـاجع فيـه الشـمس الرمل.
ومن الطريق الذي فتحته الوحشية بالنار
يفوح برائحة القهوة والتوابل والميرمية.
من معراج عشقي الضائع في حضني
قادم منك وإليك.■

مختــارات شعريـة

الشاعر

خوسيه آنخل بويسا

(1982ـ1910)

ت. سلام عيد

ولد خوسيه آنخل بويسا في الثاني من أيلول 1910. في مدينة كروسيس في كوبا.

بدأ يكتب الشعر وهو في السابعة من عمره. حين بلغ سن المراهقة ذهب إلى مدينة سينفويغوس ليتابع دراسته فيها. وقد فتن الناس ومزارع القصب والبيئة كلها روح الشاعر، فراح يجسّد في أشعاره سحر المنظر المتألق المحيط به. وفي شبابه غادر سينفويغوس إلى هافانا ليعمل فيها، فوفّر له روتين العمل الوقت ليشارك في المجموعات الأدبية الموجودة في تلك الفترة وبدأ حينها نشر كتبه. ومن أهم أعماله: فرار الساعات (1932)، صلوات وثنيّة (1933)، بابل (1936)، أغنية الختام (1936)، الواحة، بروميثيوس، هياسينتوس، شباب دون جوان، أناشيد للنصر، الموت اليومي (صدرت كلّها في عام 1943)، قصائد على الرمال (1948)، الواحة الجديدة، الشاعر العاشق (1049)، وأعمال أخرى غيرها.

اضطر بويسا لمغادرة كوبا ليبدأ اغترابه في عدة بلدان: إسبانيا، جزر الكناري السلفادور، سانتو دومينغو، جمهورية الدومينيكان حيث توفي في عام 1982.

* * *

أنخاب

لديّ هنا وردتان نضرتان، بلّلهما الندى:
واحدة بيضاء والأخرى حمراء، مثل حبّك وحبّي.
عليّ أن أنتزع، ببطء، أوراق الوردتين:
الحمراء، نبيذاً أبيض؛ البيضاء، نبيذاً أحمر.

حين سأشرب، نقطة فنقطة، ستمسّ
التويجاتُ العائمة شفتيّ مثل شفتيْ عاشق؛
وفي لهيبها أو في ثلجها المتماثلين في مصيرهما،
ستون مثل خيالات قُبَل في النبيذ.

والآن، اختاري يا صديقتي، أيّاً ستكون كأسك:
تلك، التي كالفجر، أم تلك، التي كالمغيب.
لا تسأليني عن شيء: أعلم جيداً أن من الأفضل
أن أثمل من النبيذ من أن أثمل حبّاً...

وهكذا، حين ستشربين، مبتسمة لي
سأثمل منك، من غير أن تعلمي...

أغنية للمرأة البعيدة

فيكِ أتذكّر امرأة بعيدة،
بعيدة عن حبّي وعن حياتي.
مختلفة ومشابهة في آن معاً،
كالمغيب والصباح.

فيك تستيقظ تلك المرأة النائمة

بكثير من التشابهات المبهمة،
حتى إنّني كثيراً ما أسألك عن أشياء،
وحدها هي تستطيع إجابتي عنها.

وأقول لكِ إنّها جميلة، لأنها جميلة،
لكنني لا أعلم، حين أقول ذلك،
إن كنتُ أفكّر فيها لأنّني معك،
أم أنني معكِ لأنني أفكر فيها.

لكن إن شاءت المصادفة غداً
أن تجمعني بها فجأة،
فلن أتبع المرأة الغائبة
لأن لدي المرأة القريبة.

ومن غير أن أحبّك أكثر، وأيضاً
من غير أن تترك يدي يدكِ
سأقول لكِ حين سأراها:
«هذه لمرأة تشبهك قليلاً»

هكذا أراكِ من بعيد

هكذا، أراكِ من بعيد، بلا رجعة.
تمضين مع رجل آخر، وأمضي مع امرأة أخرى.
وكما المياه المتدفّقة من نبع
ليس لتلك الأيام الجميلة أن تعود.

وهكذا، أراكِ من بعيد وأمرّ مبتسماً،

كمن لم يعد يشعر بما كان يشعر به بالأمس،
وأنجح في الإبقاء على وجهي لا مبالياً،
وفي أن تبدو حركة النفور لذّة.

هكذا، أراكِ من بعيد، ولا أقول لكِ شيئاً
لا بابتسامة ولا بنظرة،
فلا تشتبهين أبداً بأنني أحبك هكذا.

لأنه ولو لم يكن لأحد أن يعرف ما لا أقوله لأحد،
فالليل كلّه قصير على الحلم بكِ
والنهار كلّه قليل على التفكير فيكِ.

ها قد نسيها الجميع

ها قد نسيها الجميع. الآن وقد رحلت،
لكن، على ورود القبر حديث العهد،
كانت الذكرى تزهر أبعد من النسيان...
وكنتُ المتجهّم، الغائب.

ما همّ الليل إن انطفأت نجمة،
ما دام البحر يواصل غناءه حين يفقد موجة.
جفّت المآقي التي بكتها.
وها قد بقيت وحيدة.

ها هي تواصل، وحيدة، رحلتها نحو الرعب،
عبر الليالي العميقة، تحت السماء القاسية.
الآن لا أحد يلومني لأنني لم أذرف تلك الدموع،

لأنني كنت المتجهّم، الغائب...

الآن لا أحد ينازعها صمتها وظلّها،
وخصوصاً ظلّها، تحت ضوء النهار.
ها قد نسيها الجميع، يا ربي لا أحد يسمّيها.
وأنا ما أزال أذكرها...

الحلم

الحلم هو أن نرى الحياة بطريقة مغايرة،
هو أن ننسى قليلاً ما هي عليه فعلاً،
الحلم هو لا شيء تقريباً وأكثر من كل شيء،
أكثر من كل شيء حين يراودنا... ولا شيء تقريباً بعد ذلك.

لذا لا أعلم إن كان حلمي لا يعدو أن يكون حلماً،
لا أعلم ما إذا كانت يدي ستلمسه يوماً
لا أعلم، ولا يعنيني أن يكون كبيراً أو صغيراً
لكنّ حلمي حلم لأنني أحسّ به عبثاً.

الحب الأخير

كنتُ أمشي بين الظلال، حين مثل بريقٍ
وصلتِ فجأة مع الحبّ الأخير.
وكفاني عبيرُ فصول ربيعٍ قديمة
كي أتعرّف إليك، كي أعرف من كنتِ.

وكنتِ المرأة الغامضة المجهولة،

التي أحزنت بالحلم أفضل ما في حياتي.
امرأة المساءات الرماديّة وأمسياتِ ضوء القمر،
التي بحثت عنها بين كثيرات، ولم أعثر عليها في واحدة.

واليوم، ربّما كجائزة، وربّما كعقاب،
أفضل ما في حياتي سيكون بأن أموت معكِ.
فكّرت هذه الليلة، وأنا أشعر أنك لي كثيراً،
في أنك كما أتيتِ، يمكنك أن ترحلي ذات يوم.

فكرت في ذلك وهذا كل شيء، لكن إن حدث...
فسوف أدعكِ ترحلين من غير وداع حتى.
وحين سترحلين... أنا الذي لا أشتكي أبداً،
سوف ألبس ثوب الحداد وأتعلم كيف أهرم.

لكن إن متّ من غير أن أنساكِ
ووصلتُ بعد الموت إلى مكان ما
فسوف أسأل عمّا إذا كان ثمّة مكان لي معكِ،
وسف يجيب الإله حتماً بنعم ■

* * *

ج ـ القصة

, ,

مشاهدة المطر في غاليسيا

غابرييل غارسيا ماركيز

ت. حسام الدين خضور

لا بد أن يكون صديقي القديم الرسام والشاعر والروائي هيكتور روخاس هيرازو ـ الذي لم أره منذ وقت طويل ـ قد شعر برعشة الشفقة عندما رآني في مدريد في زحمة المصورين والصحفيين؛ لأنه جاء إليّ وهمس: «تذكر أن عليك أن ترأف بحالك من وقت إلى آخر.» وفي الواقع، مضت شهور ـ وربما سنوات ـ منذ أن أعطيت نفسي هدية تستحقها بجدارة. وهكذا قررت أن أمنح نفسي ما كان، في الحقيقة، واحداً من أحلامي: زيارة إلى غاليسيا.

لا أحد يستمتع بالأكل يستطيع أن يفكر بـِ غاليسيا دون التفكير أولاً بملذات مطبخها. «الحنين يبدأ بالطعام،» قال تشي غيفارا، مشتاقاً ربما إلى المشاوي الكثيرة في وطنه الأم الأرجنتين، بينما كان برفقة رجال وحيدين في الليل يتحدثون عن الحرب، في سييرا مايسترا. وبالنسبة إلي، أيضاً، بدأ شوقي لـِ: غاليسيا بالطعام حتى قبل أن أذهب إلى هناك. والواقع أن جدتي، في البيت الكبير في أراكاتاكا، حيث عرفت أشباحي الأولى، لعبت دور الخباز المبهج، واستمرت به حتى عندما غدت عمياء تقريباً، وإلى أن فاض النهر، ودمر الفرن الذي لم يرغب أحد في البيت بإعادة بنائه. لكن شعور جدتي الشديد بعملها كان قوياً إلى حد أنها عندما لم تعد تستطيع أن تصنع الخبز أخذت تصنع اللحوم المدخنة. لحوم مدخنة شهية، مع أننا نحن الصغار لم نحبها ـ لا يحب الصغار أشياء الكبار غير

المألوفة على الإطلاق ـ وعلى الرغم من ذلك فإن نكهة ذلك الطعم الأول ظل مطبوعاً في ذاكرة بلعومي إلى الأبد. لم أجد ذلك الطعم ثانية أبداً في أي من اللحوم المدخنة الكثيرة المختلفة؛ التي تناولتها فيما بعد في أي من أيامي الطيبة والعصيبة إلى أن تذوقت بالمصادفة ــ بعد أربعين سنة، في برشلونة ــ شريحة نقية من لحم كتف الخنزير. وكل متعة الطفولة وشكوكها وعزلها الطفولة عادت إليّ فجأة مع نكهة تلك اللحوم المدخنة غير المنسية؛ التي صنعتها جدتي.

ومن تلك التجربة نما اهتمامي في اقتفاء أثر نسب تلك النكهة، و، في البحث عنها، وجدت نسبي بين خضار أيار المهتاج وبحر الريف الغاليسي الخصيب وأمطاره ورياحه الدائمة. وعندئذٍ فحسب عرفت من أين حصلت جدتي على سرعة التصديق الذي سمح لها أن تعيش في عالم أسطوري. كان كل شيء فيه ممكناً، وحيث كانت الإيضاحات المنطقية معدومة تماماً في الواقع، أدركت من أين جاء ولعها في تحضير الطعام، والزوار المفترضين، وعادة غنائها طوال اليوم. «يجب أن تحضر طبق اللحم والسمك لأنك لا تعلم أبداً ماذا يريد الناس عندما يأتون إلى الغداء،» كانت تقول، عندما كانت تسمع القطار يصفر. لقد ماتت بعد أن تقدم بها العمر كثيراً وفقدت بصرها، وحسها بالواقع مشوش بالكامل إلى حد أنها كانت تتحدث عن أقدم ذكرياتها كما لو كانت تحدث في تلك اللحظة، وتتحدث مع الموتى الذين عرفتهم أحياء في شبابها البعيد. كنت أخبر أحد الأصدقاء الغاليسيين بذلك في الأسبوع الأخير في سانتياغو دي كومبوستيلا وقال: «إذاً يجب أن تكون جدتك غاليسية، لا ريب في ذلك، لأنها كانت مخبولة.» وفي الواقع كل الغاليسيين الذين أعرفهم، وهؤلاء الذين قابلتهم دون أن يتسنى لي وقت كي أعرفهم، يبدو أنهم من مواليد برج الحوت.

لا أعرف من أين يأتي العار من كونك سائحاً. لقد سمعت الكثير من الأصدقاء وهم في زخم سياحي تام يقولون إنهم لا يريدون أن يختلطوا

بالسياح، غير مدركين أنهم على الرغم من عدم اختلاطهم بهم، سياح مثل الآخرين تماماً. عندما أزور مكاناً ولا يتاح لي الوقت لأعرفه إلا سطحياً، أفترض أني سائح دون خجل. أحب أن أشارك في تلك الرحلات السريعة التي يوضح فيها المرشدون كل شيء تراه خارج النافذة ـ «على يمينكم ويساركم سيداتي وسادتي...» ـ وأحد الأسباب هو أنني أعرف مرة وإلى الأبد كل شيء، لا أزعج نفسي كي أراه عندما أخرج فيما بعد لأكتشف المكان بطريقتي الخاصة.

وفي كل حال، لا تدع سانتياغو دي كومبوستيلا وقتاً لمثل هذه التفاصيل: فالمدينة تفرض نفسها مباشرة، بالتمام والكمال، كما لو أن المرء مولود فيها. فقد اعتقدت وثابرت على الاعتقاد، حقاً، أن ما من ساحة في العالم أجمل من ساحة مدينة سينا. والساحة الوحيدة التي جعلتني أرتاب في اعتبارها الساحة الأجمل هي ساحة سانتياغو دي كومبوستيلا. فاتزانها ومظهرها الفتي يمنعك من التفكير بعمرها المهيب؛ بدلاً من ذلك، تبدو كما لو أنها قد شيَّدتها يوم أمس وحسب جماعة ما فقدت حسها بالزمن. قد لا يأتي هذا الانطباع من الساحة ذاتها لكن من كونها ـ مثل كل زاوية في المدينة ـ منغمسة حتى روحها في الحياة اليومية. إنها مدينة مفعمة بالحياة، يحثها حشد من الطلاب السعداء المسترسلين في مرحهم الذين لا يمنحونها فرصة كي تتقدم في العمر. وعلى الجدران التي ظلت سليمة، تمد حياة الشجيرات طريقها عبر الشقوق في صراع عنيد لتعيش إلى ما بعد النسيان، وعند كل خطوة، كما لو كانت الشيء الأكثر طبيعية في العالم، تواجه المرء معجزة الحجارة في بريقها الكامل.

أمطرت السماء لثلاثة أيام، ليس على نحو عاصف، بل مع فترات غير مألوفة من الشمس المشرقة. ورغم ذلك، لم يبدُ أن أصدقائي الغاليسيين قد رأوا تلك الفترات، واعتذروا عن المطر طوال الوقت. وربما كانوا غير واعين أن غاليسيا دون مطر ستغدو شيئاً مخيباً للآمال، لأن بلدهم بلد

أسطوري ـ أكثر مما يدرك الغاليسيون أنفسهم ـ وفي البلاد الأسطورية لا تشرق الشمس أبداً. قالوا لنا: «لو قدمت في الأسبوع الأخير لاستمتعت بمناخ ممتع» والخجل بادٍ على وجوههم. «إنه مناخ غير عادي في مثل هذا الوقت من السنة،» أصروا ناسين فال ـ إنكلان وروزاليا دي كاسترو وكل شاعر غاليسي عاش أبداً، الذين تمطر السماء في كتبهم من بداية الخليقة، وخلالها تهب الرياح التي لا تهدأ أبداً، وربما الشيء نفسه الذي يبذر البذور المجنونة هو الذي يجعل كثيراً من الغاليسيين مختلفين على نحو مبهج.

أمطرت في المدينة، وأمطرت في الحقول المفعمة بالحياة، وأمطرت في جنة البحيرة في أروزا ومصبات نهر فيغو؛ وفوق الجسر، وأمطرت في بلازا دي كامبادوس غير الهيابة وغير الحقيقية تقريباً، وأمطرت حتى على جزيرة لا توخا، حيث يوجد فندق من عالم وزمن آخر، يبدو أنه ينتظر حتى يتوقف المطر، وتهدأ الرياح وتشرق الشمس لكي يبدأ الحياة. لقد مشينا تحت هذا المطر كما لو كنا في حالة من نعمة إلهية ونحن نأكل المحار بوفرة، المحار الوحيد الحي الباقي في هذا العالم المُدَمَّر؛ ونأكل السمك الذي، في الصحن، كان لا يزال يبدو كالسمك؛ والسلطة التي تستمر بالنمو على الطاولة. وعرفنا أن كل هذا بفضل المطر الذي لم يكف عن الهطول أبداً.

والآن بعد سنوات كثيرة منذ أن سمعت الكاتب الفارو كنغويرو وهو يتحدث عن الطعام الغاليسي في أحد مطاعم برشلونة، وكان وصفه باهراً جداً إلى حد أنني أخذته على محمل هذيان غاليسي. فبقدر ما أستطيع أن أتذكر سمعت مهاجرين غاليسيين يتحدثون عن غاليسيا، فكرت دائماً بذكرياتهم ملونة بأوهام حنينهم إلى الوطن. واليوم أتذكر ساعاتي الاثنين، والسبعين في غاليسيا، وأتساءل فيما إذا كانت كلها حقيقية، أو إذا ما بدأت أنا نفسي بالسقوط ضحية الهذيان مثل جدتي. فبين الغاليسيين ـ كما نعرف جميعاً ـ لا يمكنك أن تؤكد أمراً أبداً. ■

حسرة

كيت تشوبين

ت. د. يوسف حطيني

امتازت الآنسة أورلي بشخصية قوية وخدين متوردين، وشعر كان يتدرج من البني إلى الرمادي، وعينين فيهما تصميم كبير ، كانت تعتمر قبعة عادة ما يعتمرها المزارعون، ومعطفاً قديماً أزرق عسكرياً، عندما يبرد الجو، وتنتعل حذاء ذا ساق طويلة في بعض الأحيان.

الآنسة أورلي لم تفكّر بالزواج أبداً، ولم تعرف الحبّ مطلقاً. طُلبت يدها للزواج في العشرين من عمرها، وهو طلب سرعان ما رفضته؛ وفي عمر الخامسة والعشرين لم تكن قد عاشت الحسرة بعد. وهكذا، فقد كانت وحيدة تماماً في العالم، باستثناء كلبها «بونتو» والزنوج الذين يعيشون في مزرعتها، ويجنون محاصيلها من الأرز والبرسيم، وطيورها، وقليل من الأبقار، وزوج من البغال، وبندقية (كانت قد أطلقت منها النار على صقور الدجاج)، بالإضافة إلى تديّنها.

في صباح أحد الأيام، وقفت الآنسة أورلي تتأمّل، وهي تضع ذراعها على خاصرتها، مجموعة صغيرة من الأطفال الذين، بغضّ النظر عن النوايا والمقاصد، ربما سقطوا عليها من السماء، لذا كان حضورهم على هذا النحو غيرَ متوقعٍ ومذهلاً، وغير مرحّب به، كانوا أطفال جارتها الأقرب، أوديل، التي لمْ تكن جارة قريبة على أية حال.

ثمة امرأةٌ شابةٌ ظهرت قبل خمس دقائق، ترافق هؤلاء الأطفال الأربعة، كانت تحمل (أوديل) الصغيرة، وتجرّ (تاي نوم) بيدها التي لا تطيعها، بينما مارسيلين ومارسيليت تتبعانها بخطا متعثرة. وجهها كان محمرّاً وكالحاً بسبب الدموع والاهتياج، لقد تم استدعاؤها إلى الأبرشية المجاورة بداعي مرض خطير أصاب أمها، كان زوجها بعيداً في تكساس، التي بدت لها أنها

على بعد ملايين الأميال، بينما كان فالسين ينتظر بعربة الكارو ليقودها إلى المحطة.

«إنه ليس وقت الأسئلة، آنسة أورلي، سترعين هؤلاء الأطفال لأجلي ريثما أعود. يشهد الله أنني لم أرد إزعاجك معي لو كنت أستطيع فعل شيء آخر.. دعيهم يحبوك، ولا تبخلي عليهم، آنسة أورلي، كوني أمّاً لهم، أنا هنا... أنا نصف مجنونة بسبب هؤلاء الأطفال، وليون ليس في البيت، ومن المحتمل ألا أجد أمي على قيد الحياة أيضاً». العذاب هو الذي، ربما، قاد أوديل لكي تحسم ترددها وتشنجها وتغادر عائلتها التعسة.

لقد تركتهم متجمعين في الطريق الخالي من الظل في رواق البيت الطويل الخفيض.. كانت أشعة الشمس البيضاء تضرب الألواح الخشبية القديمة، وبعض الدجاجات تنبش في العشب، بينما راحت إحداها تتسلق بجرأة؛ كانت تخطو بتثاقل وكآبة، وبلا هدف. وكانت هناك رائحة لطيفة تنبعث من القرنفل في الهواء، وأصوات ضحكات الزنوج تأتي عبر حقول القطن المزهرة.

وقفت الآنسة أورلي تتأمل الأطفال. ونظرت نظرة متفحصة نحو مارسيلين التي كانت قد تُركت تترنح تحت وطأة ثقل أوديل، لقد لاحظت ارتباكاً مشابهاً عند مارسيليت، التي مزجت دموعها الصامتة بحزن «تاي نوم» الصاخب وتمرده.

في هذه اللحظات القليلة المفعمة بالتأمل، عزمَت على تحديد طريقة التعامل التي يمليها عليها الواجب، وقد بدأت بإطعامهم. لو كانت مسؤوليات الآنسة أورلي تبدأ وتنتهي عند هذا الحد... لكان من الممكن أن يُرفضوا بسهولة، على الرغم من أن بيتها كان معدّاً تماماً لاستيعاب حالة طارئة من هذا النوع.

ولكن الأطفال الصغار ليسوا خنازير صغيرة، إن لهم متطلبات، وهم يحتاجون للرعاية، على نحو قد لا يكون متوقعاً من قبل الآنسة أورلي، التي كانت مؤهلة لإسعاف المرضى.

لم تكن في الحقيقة بارعة في تدبير شؤون أطفال أوديل في الأيام القليلة الأولى، كيف تستطيع أن تعرف سبب بكاء مارسيل الدائم، عندما تتكلم بصوت مرتفع، مسيطرة على نغمة صوتها.. كانت هذه ميزة مارسيليت.

لقد أدركت ولع تاي نوم للأزهار بعد أن قطف كل أزهار الغاردينيا والقرنفل التي اختارها بعناية، لغرض واضح هو دراسته حول العقار النباتي.

ذلك ليس كافياً لإخبار الآنسة... نبّهتها مارسيلين: عليك أن تربطيه على الكرسي، هذا ما كانت أمي تفعله طوال الوقت، عندما لا يكون مطيعاً، كانت تثبته بالكرسي، الكرسي الذي ثبتت فيه الآنسة أورلي «تاي نوم» كان رحباً ومريحاً، وقد انتهز الفرصة ليأخذ سنة من النوم فيه حين أصبحت فترة ما بعد الظهيرة أكثر دفئاً.

وفي الليل، عندما أمَرَتهم بالذهاب إلى أسرّتهم، وكانت قد هشت الدجاجات إلى خمها، وقفوا أمامها مندهشين.. ماذا عن المنامة البيضاء الصغيرة التي أخذت من بقجة الملابس التي تم جلبها، بينما راحت تهزّ يدها بعنف، بصوت يشبه خوار ثور؟ ماذا عن حوض الاستحمام الذي أحضر ووُضع في وسط الأرضية، حيث أقدامهم المتعبة المغبرّة المسمرة بسبب الشمس ستُغسل لتغدو حلوة ونظيفة.

لقد جعلت مارسيلين ومارسيليت تضحكان بمرح، فكرة الآنسة أورلي التي اعتقدت لدقائق أن «تاي نوم» يمكن أن يستغرق في النوم دون إخباره بقصة «كروك ـ ميتاين» أو «لوب جرو» أو كليهما، وأن «أوديل» يمكن أن تستغرق في النوم أيضاً، دون أن تُهزّ وأن يغنّى لها. «أقول لك، أيها العمّ روبي». الآنسة أورلي بلّغت طبّاخها بثقة. «أنا أفضل أن أدير اثنتي عشرة مزرعة من المزارع على أن أهتمّ بهؤلاء الأطفال... إن ذلك يشبه حفر الأرض.. لطفاً!! لا تحدثني عن الأطفال». أليس التصدي لمثل هذا الأمر يتطلب أن تعرفي كل شيء حولهم، آنسة أرولي؛ بصراحة لقد أدركتُ ذلك بوضوح أمس، عندما رأيت الطفل الصغير يلعب بسلسلة مفاتيحك، أنت لا تعرفين أنّ ذلك سيجعل الأطفال يصرّون بعناد أن يلعبوا بالمفاتيح دائماً، ويفتح شهيتهم ليلعبوا بالنظارة، هناك أشياء يجب أن تعرفيها حول نمو الأطفال وتدبير شؤونهم.

لم تكن الآنسة أرولي بالتأكيد تدعي أو تطمح إلى مثل هذه المعرفة الدقيقة، والبعيدة المدى، التي يمتلكها العم روبي الذي أخفى أكثر مما أعلن في يومها هذا.. كانت مبتهجة بما يكفي لتتعلم النزر من خدع الأمهات لتسعفها وقت الحاجة.

أصابع تاي نوم الدبقة أجبرنها على أن تُخرج مئزرها الأبيض الذي لم ترتدهِ لسنوات خلت، وقد وطّنت نفسها لقُبله اللزجة.. التي هي أسلوب التعبير عن المشاعر الرقيقة، والسجية الفياضة. لقد أنزلت سلة الخياطة التي نادراً ما تُستخدم، من أعلى الرف في الخزانة، ووضعتها في متناول اليد، في صدرة في مكان حريز لا يوصل إليه، لحين الحاجة.

أخذ منها الأمر بعض الأيام لتعتاد على الضحك والبكاء، والمشادات التي تردد صداها في أرجاء المنزل وحوله طوال يوم طويل. ولم تكن هذه الليلة الأولى أو الثانية التي تستطيع فيها أن تنام بارتياح مع حرارة أوديل القليلة، وجسده الممتلئ الذي يضغط عليه، وبعض أنفاسه الحارة التي تلذع خدها بهواء يشبه تهوية جناح الطائر.

ولكن بعد انتهاء أسبوعين كانت الآنسة أورلي قد تأهلت تماماً للتعامل مع الوضع الجديد، ولم تعد تشكو.

وعند انتهاء أسبوعين أيضاً، إذ كانت الآنسة أورلي في إحدى الأمسيات تتقدم نحو المعلف حيث تأكل الماشية، رأت عربة فالزين الكارو الزرقاء تلفّ عند منعطف الطريق. جلست أوديل بجانب السائق الهجين متيقظة متأهبة. وعندما صارت العربة أقرب ظهر وجه المرأة الشابة الباسم، وهي تشير، سعيدة، نحو بيتها.

ولكن هذا المجيء غير المعلن عنه وغير المتوقع، جعل الآنسة أورلي مرتعدة، وهذا ما جعلها مهتاجة تقريباً، لقد تجمّع الأطفال. أين تاي نوم؟ هو منعزل هنالك يضع حافة السكين على المجلخة. وأين مارسيلين، ومارسيليت؟ إنهما تقطعان وتكيّفان أسمال اللعبة في زاوية الرواق. أما بالنسبة لأوديل، فهي آمنة بما فيه الكفاية على ذراعي الآنسة أورلي، وقد صاحت مسرورة للمشهد المألوف للعربة الزرقاء التي أحضرت أمها إليها. لقد كانت الإثارة مسيطرة. وقد ذهبوا. أي هدوء سيحلّ بعد أن ذهبوا؟ الآنسة أورلي وقفت على الشرفة، تنظر وتستمع، لم تكن تستطيع أن ترى العربة لمسافة أطول، إن الغروب الأحمر، والشفق الرمادي المزرقّ، تجمعا، ونثرا الأرجوان الضبابي عبر الحقول والطريق التي اختفت عن مدى رؤيتها. لم تعد تستطيع سماع صفير العجلات وصريرها، إلا أنها ما تزال تسمع بضعف شديد، أصوات الأطفال الصاخبة السعيدة. ها قد عادت إلى المنزل،

فثمة كثير من العمل ينتظرها، إذ ترك الأطفال وراءهم فوضى حزينة، ولكنها لم تجلس على الفور لإنجاز مهمة إعادة ترتيبه.

الآنسة أورلي جلست بنفسها بجانب الطاولة، وألقت نظرة عبر الغرفة، حيث كانت ظلال المساء تزحف وتدلهمّ حول شخصيتها المنعزلة. لقد تركت رأسها يسقط على ذراعها المحنية، وبدأت بالبكاء، أوه، ولكنها لم تبك بهدوء، كما تفعل النساء عادة، بل راحت تنشج كرجل، حيث بدت وكأنها تذرف دموع روحها، حتى إنها لم تلاحظ كلبها (بونتو) الذي راح يلعق يدها.

كيت تشوبين (1850 - 1904)

كاتبة أمريكية، كتبت القصص القصيرة والروايات، وتعدّ رائدة الكتابة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في أمريكا. نشرت مجموعتين قصصيتين هما «شعب البايو» Bayoufolk عام 1884 و«ليلة في أكادي» Night in Acadie عام 1897، كما نشرت روايتين هما «المذْنب» At fault عام 1890 و«اليقظة The Awakening» عام 1899، ويتفق النقاد المعاصرون على أن تشوبين برعت في تصوير أدقّ المشاعر الإنسانية في جميع الموضوعات التي تناولتها.■

الرجل الذي يريد أن يسيطر على السماء الزرقاء

هاكوب كابريئليان

ت. شاغيك منجيكيان

ـ مرحبا.

ـ لماذا يمشي الناس هكذا ... يتجنبون الحفر؟ هل يخافون من الوقوع؟ أنا أمشي بشكل طبيعي على الرصيف الأعوج، لكي لا أنظر إلى المكان الذي أدعسه.

الرصيف لا يخونني أنا أعرفه جيداً، وهو يعرفني. أحدهم يلقي بالتحية، يقول«مرحباً». من كان ذاك؟ من كان فليكن، غير مهم.

ـ يقولون «مرحبا»«كيف حالك»، دون أن يتوقفوا، بل يتابعون سيرهم. ما دخلهم بحالي... هل يبالون بي كثيراً؟ مخادعون. إن أردت التوقف والحديث معهم، يخلقون آلاف الأعذار لإنهاء الحديث والهرب مني، ماذا... هل سآكلكم؟ مم تخافون؟ من عيني الحمراوين؟ أتظنون أنني أشرب وأسكر؟ من يدري، بماذا تفكرون أيضاً، لم يخطر ببال أحدكم أن سبب الحمرة في عيني هو عدم النوم حتى الصباح وأنا أحلم، بينما يحلم الآخرون بعيون مغمضة أحلاماً عدة وعديدة... لماذا لا تغمض عيناي بسرعة؟ من يملك الوقت للتفكير في هذا الأمر؟ فالكل يسرعون، يسرعون ويسرعون. إنه لأمر مضحك حقاً. فتأمل... وانظر كيف يركضون... إلى أين يذهبون... فالمكان الذي يذهبون إليه في النهاية، هو المكان نفسه، لا... لماذا تركضون بسرعة؟! تريدون أن تصلوا بسرعة إلى ذلك المكان؟! باختصار، هناك ألف طريقة للوصول، أليس كذلك... أنا لست مسكيناً أنتم المساكين...

«مسكين»... لا شيء، سمعت كلام الذي يجاورك عني. هل أنا مسكين إلى ذلك الحد؟! لماذا؟! ألأن عيني جامدتان لساعات؟! بماذا أفكر؟! أين أنا؟! جميع أعضاء الجسم لا تستطيع القيام بعمل مفيد من دون المخ والعمل الأكثر أهمية، هو التفكير.

أنا أفكر: لماذا أنا«مسكين»؟! «مسكين»أم «مجنون»؟!

ـ علبة«حمراء»؟ شكراً.

ـ لولا وجود الدخان في حياتي لكان رأسي قد انفجر. لا ما كان ينفجر. لا، لا، إذ مع وجود الرأس، القلب لا ينفجر.

ـ مرحباً، إلى أين تذهب هكذا؟

ـ أنا أتمشى.

ـ اِجلس لنرتشف سوية كوبا من القهوة. تشرب قهوة، أليس كذلك؟

ـ نعم.

ـ هل وجدت عملاً؟

ـ عمل، كم الساعة؟

ـ الحادية عشرة.

ـ فليكن، لن آخذ الدواء، لعنة على الدواء وعلى الطبيب الذي يقول إن دروج دماغي منكبة إلى الخارج ويجب أن أرتبها. لماذا، أليس من الأفضل أن تبقى هكذا؟ أنا لا أحجب الأشياء المرتبة. ما دام الاضطراب سارياً فليبق كل شيء مضطرباً.

في الداخل وجهت شتيمة صادقة إلى شرطي. فألقوا القبض علي وأخذوني إلى مركز الشرطة. وأراد أصدقائي أن يخرجوني من السجن وعملوا جهدهم طول النهار ولم يفلحوا. فصرخت فيهم من الداخل أن اذهبوا. كان قائد المركز رجلا فهيماً. عندما شرحت له كل شئ فهم. فهم لدرجة أنه قال لي«لا تكررها ثانية» وسمح لي بالرحيل. لماذا... ماذا فعلت؟ هل يجوز أن يبيعني بطاقة للذهاب إلى المسرح عنوة. لا يسمح بالدخول لمن لا يشتري بطاقة... إنني أبصق عليهم جميعاً ... أولئك الذين

هم في الداخل والخارج وعندئذ سأشتم من كل بد، لا يهمني من المشتوم، الشرطي أم الواقف بالباب «هناك» ويحق لي الصراخ... «بعدما أنهي دراستي الجامعية، أصنع قنبلة وألقيها عليكم». حتماً سيلقي الشرطي القبض علي، لأنه لا يسمح بحصول شيء كهذا. حسن أنهم لم يسمحوا لي بالدخول.

مرة أخرى كنت سأذهب إلى ذلك القذر، ومرة أخرى كنت سأشتم رائحة فمه الكريهة. وكان سيعثر علي ويعيدني إلى السجن وكنت سأركض إلى الخارج.

«طبيبي العزيز لست أنا غير الطبيعي، بل غير الطبيعيين هم أولئك الذين ينظرون إلي عابسين». الطبيب كان يفهمني ومع ذلك فإنه كان يصر على أن آخذ الأدوية بانتظام. قلت: «عندما آخذ الدواء أصبح طبيعياً بنظر الآخرين ولكنني أكون غير طبيعي بنظري أنا... وعندما لا آخذ الدواء أشعر بنفسي طبيعياً. من المهم إذن، أنا، أم الآخرون؟». أصروا علي أن أغني في الحفلة المدرسية. قلت لا أغني. فأصروا. قلت أنا لا أغني بالعصا، أنا أغني عندما يكون مزاجي رائقاً. وكانت ماريا أيضاً تتوقع مني أن أغني على المسرح. أنا لا أغني لأجل أحد، ليس الأمر بيدي، لا أستطيع.

آه أصبحت ماريا أيضاً مثل الجميع. كانت الوحيدة التي اعتقدت أنها ستفهمني. لكنها لم تفهمني. بدأت تنظر إلي بخوف وشك مثل الجميع. والآن عندما أذهب إلى النادي تتجاهلني وكأنها لا تعرفني، ستفعل هذا حتماً، خصوصاً بعدما رأت آثار الشفرة على يدي. والفتيات يحببن الدم. نعم يحببنني شريطة أن أسفح لهن دمي. أما زالت تحتفظ بلوحتي؟ رسمت لها لوحة خلال خمس دقائق ذات خطين، جُنَّت،.. لأبدو لها الآن مجنوناً..

- ماذا، تبدو شارداً في التفكير؟

- ماذا؟

سألتني ثلاث مرات «هل كانت القهوة كما تريدها؟».

- ماذا؟... نعم.

- بماذا تفكر؟ أتكلم، أتكلم،فلا تجيب، ما الذي يشغل تفكيرك؟

ـ أشكرك على القهوة... إلى اللقاء.

ـ أنتظر زيارتك.

ـ لم تقل لي ماذا حدث بشأن عمال المحاسب. لماذا تركته.

ـ صبرت أربعة إلى خمسة أيام . كان المالك إنساناً سيئاً، تافهاً. لم أتحمل تلقي الأوامر من إنسان مثله.

ـ لكن أعتقد أنك إذا عملت عنده ربما يكون... أفضل لك.

ـ إلى اللقاء.

* * *

انظروا إلى هذا الشارع. ليأت الأطباء النفسيون وليضبطوه... الجامعة؟! ذهبت إلى الجامعة ووجدت عملاً، وتنقلت بين المدن عدة مرات ولم أفلح في أية منها. لماذا؟، لا أدري، لم أجد أحداً مثلما أريد. فالناس لا يفهمونني في كل مدن العالم. كل الجامعات، كل أماكن العمل، الكل، الكل.

لا، لا أنا لا أحتاج إلى دواء، أنا جيد هكذا.

هناك خطأ ما في الدنيا. فأنا أفكر وأفكر طول الليل وحتى الفجر... ولا أدري أين الخطأ. لقد فعلت طوال أشهر وسنين ما نصحني به الطبيب دون جدوى. لا أريد أن آخذ الدواء بعد الآن، وليحدث ما يحدث، أنا في حالة أفضل هكذا.

ـ مرحباً يا أستاذ.

ـ أهلاً أحمد.

ـ تعال، منذ نصف ساعة ونحن ننتظر أن يكتمل عددنا إلى أربعة.

ـ يا الله.

ـ إننا نلعب الطرنيب.

ـ كون كان، هيا وزع الورق.

ـ ن صف، واحد.

ـ ن صف، واحد.

ـ خذ هذه الورقة.

ـ احتفظ بها لنفسك... خذ هذه.

ـ العب، قهوة...

ـ ها لك «يلاس»، قهوة.

العب حان دورك، واحد قهوة.

ـ أها، هذا... بطاقة..

ـ ربحت مرة أخرى.

ـ حسن أنا ذاهب.

ـ انتظر لنلعب مرة أخرى.

ـ إن الساعة هي الواحدة إلا عشر دقائق. الشاب، الفتاة، الجد... أنظر كيف اصطفوا جنباً إلى جنب دون أن ينزعج أحد من حضور الثاني. ألا يملك الناس عقلا بقدر لعبة الورق؟

ـ لقد حلت الظهيرة بسرعة.

ـ هل أخذت الدواء؟

ـ ماذا؟! نعم.

ـ ماذا تأكل؟

ـ لست جائعاً.

ـ بنيّ تناول شيئاً لتستعيد قوتك.

ـ أستعيد قوتي لأكون شجاعاً... لأشفى من المرض. وأعيش طويلاً، هذه هي قصة النضال للعيش مدة أطول وأتعذب أكثر، ذلك شيء لا أتمناه. لا أنا، ولا الذين من حولي.

ـ أنا، والذين من حولي... الذين من حولي وأنا... لا الأولى هي الأصح، علمياً، إذ يجب أن تكون «الأنا» أولا. أي اللب، مركز الدائرة التي سترسم الدائرة حوله. ذلك أنني كنت، أنا، أقدم مزحات جنونية تضحك الذين من حولي. فراحوا يضحكون ويضحكون. لن تصدقوا وأنا ما كنت لأصدق لولا

أنني رأيت الصورة بعيني. أنظروا كيف كنت أقلد شارلي شابلن. أما هنا، فعندما قلدت عازف الكمان بأن أخرجت سبابة يدي المخفية داخل معطفي، من مقدمة بنطالي انفجروا بالضحك، ومنهم من وقع على الأرض من شدة الضحك. ماذا حدث لي. لا مجال للهرب... إنها سوسة، سوسة متأصلة في أسرتنا منذ القدم. أخي، عمي، ابن عمي الثاني... لو أنني بقيت في بيروت، لكنت الآن أبرز رسام. لكن ذلك المدير، وطلباته. «ارسم هذا القسم هكذا.. اجعل هذا الخط أعرض». وكأنه يفهم أكثر مني. الرسم فن. عندما يعجبني رسمي أنا، لا أقبل من أحد انتقادات عليه. يقولون إنها تلبية لحاجات السوق. فليذهب وليجد غيري يلبي طلباته، فأنا لا أبالي بمثل هذا من رجال الأعمال... أتمنى أن أمسك بتلك البناية وأجعلها تنقلب على رأسه.

بعد سنين، وفي أحد الأيام قال أحد الشبان وهو يمر من باب«ادريس» أنه رأى تلك البناية نائمة على أحد طرفيها... حرام. هل نجا أحد من سكانها أو... حسن أنني لم أكن فيها. أين صارت طاولتي؟ لكي لا ترتبك ماريا عندما تدخل إلى الحديقة، سأتظاهر بأنني لم أرها. إنها مسكينة، لا أريدها أن تقلق علي. لذا توجهت إلى طاولة هاكوب. هاكوب شاب صالح. إنه صادق معي على الرغم من أنه يتضايق قليلاً من حضوري. اشعر بهذا، خصوصاً عندما أجلس متصلباً فترة طويلة. سارحاً مع عالمي فلا أسمعه وهو يتحدث إليَ ولا أتذكر ما قاله... أنا أين وهو أين.

لكن الأسوأ كان ذلك المصح.

كان جيداً في السابق، ثم بدأت الأشجار والحيطان تضيق... اقتربت واقتربت، لدرجة أنها كادت أن تخنقني. ومازال الطبيب يسألني: لماذا تركت المصح وذهبت؟!. أنا مرتاح هكذا... لكنني فقط أشفق على حال أهلي. إنهم مساكين يتعذبون كثيراً من أجلي.

يشتكون لأنني أستيقظ عند الظهيرة... ماذا أفعل؟!. أنا أنام في الساعة الخامسة أو السادسة.

حاولت كثيراً أن أدرس وأعمل، فقالوا عني إني محظوظ. أينما أقدم طلبا للعمل أجد الأبواب مفتوحة أمامي، لكن الأمر ليس بيدي... إنه الروتين

المسيطر في كل مكان. قانون، كمية، شكل، أوامر وإجابات، مسؤولية، انتقاد... مع كل هذه لم يبق مكان للحرية والإرادة.

الآن أنا أفعل ما أشاء، وقتما أشاء، ولكن لا أجد ما أفعله قل أو كثر. فيما عدا المشي والتدخين واحتساء القهوة ولعب الورق، والاستلقاء على الفراش في المنزل، وعدم القدرة على النوم. أمر مخيف أن تبقى في الفراش يلازمك حلم أسود. أمشي في ذلك النفق الضيق وأمشي، أركض وأركض نحو نقطة مضيئة... وكلما أسرعت في الركض يبتعد الضوء وباب الخروج.

ليتني أكمل طريق النفق. لكنني أرى أن الحلم هو البداية، ومن البداية يبدأ الركض...

لقد تركت لي أمي مالاً تحت الكأس الموضوعة فوق طاولتي. تعلم المسكينة أنني أحتاج كل يوم إلى ثمن الدخان والقهوة. لم يعد الطقس بارداً. ياللعجب، لماذا أتجول وأنا أرتدي قميصاً له كمان طويلان.

لكن إن لبست قميصاً له كمان قصيران، تبدو آثار الدم واضحة على يدي وأصير مجبراً على أن أقدم تفسيراً لكل سائل.

لكن الطبيب يقول إنه أنقذ حياتي وإنه قام بعمل بطولي...

أقول لنفسي أحياناً: «الحمد لله أنني رسبت».

سوف أخرج يوماً حتماً من ذلك النفق. لكن لماذا أخرج؟!. من أجل ماذا؟!. ألكي أكون مرتاحاً مثل الجميع إنساناً طبيعياً... مرتاحاً. لكن هل ذلك يستأهل؟... أنا مرتاح بوضعي . لا، أنا رافض لحالتي، رافض خصوصاً لذلك النفق الطويل، الأسود.

عندما آخذ أدويتي هذا المساء ستنفتح أمامي السماء الزرقاء واسعة وأسبح في الفضاء بخفة، بحرية.

لكن عندما تنفتح السماء الزرقاء أستيقظ وينطفئ كل شيء من حولي: البيت، الشارع المقهى... ويعود بي الظلام إلى ذلك النفق: نفق طويل أسود بلا حدود دونه الهلاك.

ـ يا طبيبي أنا أركض دائماً في ذلك النفق.

ـ خذ أدويتك.

ـ إلى متى؟

ـ إلى أن تتحسن، صدقني ستتحسن.

ـ لكن في اليوم الذي آخذ فيه الدواء ينقلب حالي، وتتحرك في داخلي رغبة في قتال الجميع. لكل هذا، لا أحب أن آخذ الدواء، أفضل السكون والاستغراق في السكون من أجل أن أتعذب، وأتعذب.

ـ قليل من الإرادة والصبر، السبب هي أعصابك، غضبك. اذهب إلى الحديقة العامة وتجول قليلاً...

ــ الحديقة العامة؟ كدت أقتل حارسها. قطفت زهرة واحدة زرقاء صغيرة... كانت الزهرة الوحيدة زرقاء اللون، منحنية. أشفقت عليها، فقطفتها. رآني. صرخ. هجم علي وهو يصيح «سارق الأزهار». لم أضربه. هو أراد أن يضربني. دفعته فقط فوقع أرضاً. كان رجلاً مسناً، خفت أن أكون قد أصبته بمكروه، فبدأت أركض. ووقعت الزهرة على الأرض. لا، أنا لا أذهب إلى الحديقة العامة. لا أستطيع رؤية الزهرة الذابلة. الزهرات تشبه الفتيات، يتفتحن، يخلقن، يزهرن، ويذبلن.

أدوية أيضاً، أدوية. حسن، سأستخدمها، سآخذها كلها دفعة واحدة. لم لا؟!. لماذا لا يمكن؟ أريد الصعود إلى السماء الزرقاء، أريد الخروج من النفق الأسود المعتم. لا أمل لي في الوصول إلى الطرف الآخر إلى الضوء للخروج.

خمس عشرة... عشرون... حتى لا تبقى ولا واحدة من القناني، فالقناني الفارغة تذكرك بأشياء كثيرة.

لقد قاربت على الوصول إلى البقعة المضيئة ولسوف أسيطر على السماء الزرقاء.

*

كنَا نمشي خلف النعش مطأطئي الرؤوس

كنَا نحمل التابوت إلى المقبرة. أما هو...

* * *

شاغيك منجيكيان

ولدت شاغيك منجيكيان في كسب في أسرة يهوى أفرادها الأدب، فورثوها هذا الميل وشجعوها على ممارسة الأدب بدءاً بالترجمة في مقتبل عمرها. وهي كما يبدو من ترجمتها تجيد اللغة العربية والأرمنية إلى جانب الإنكليزية والفرنسية.■

ء ـ المسرح

1 ملف العدد:
برتولت بريشت في الذكرى العاشرة بعد المئة لمولده

ـ لمحة موجزة عن حياته وأعماله	د. نبيل حفار	
ـ تطور المسرح الملحمي بعد بريشت	د. نبيل حفار	
ـ بريشت والكتابة المسرحية العربية	د. نبيل حفار	
ـ خمس صعوبات لدى كتابه الحقيقة	برتولت بريشت	ت. د. نبيل حفار
ـ نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي (بريشت نموذجاً)	د. عبده عبود	
ـ عرس البرجوازي الصغير	برتولت بريشت	ت. د. نبيل حفار

, ,

برتولت بريشت

لمحة موجزة عن حياته وأعماله

د. نبيل الحفار

بريشت، ذلك العالَمُ الغنيُّ، المكتملُ في ذاته، والمنفتحُ في الوقت نفسه على جميع البحار والتيارات المحيطة به، يستقبل منها ما يلائمه ويفيده، ويلفظ ما يعكّرُ نقاءه أو ما يؤثر في فعاليته المتنامية.

بريشت، العبقري السهل الممتنع، ابن هذا القرن المضطرب بالتناقضات التناحرية والصراعات المصيرية، عصر الحروب والثورات، عصر العلم والعقل.

من هو برتولت بريشت؟ كيف عاش، وما مدى مشاركته وتأثيره في عصره؟

فلنبدأ بقصيدة له:

«أسئلة عاملٍ يقرأ...»

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة؟
في الكتب لا أجد سوى أسماء الملوك،
هل حمل الملوك أحجار البناء على ظهورهم؟
وبابل التي دُمِّرت مراتٍ ومرات
من كان يعيد بناءَها دائماً؟
وفي أية بيوت طينية كان يسكن البناؤون؟
وأين ذهب العمالُ عشية الانتهاء من بناء سور الصين؟
روما العظيمة

مليئة بأقواس النصر.
من الذي شيدها؟
وعلى من انتصر القياصرة؟
وبيزنطة التي تغنّى بمجدها المنشدون
هل كان جميع سكانها يعيشون في القصور؟
وليلة ابتلع المحيط
قارة أطلنطا الأسطورية
ألم يصرخ الغرقى
مستنجدين بعبيدِهم؟

***

لقد فتح الإسكندرُ الشاب الهند،
هل كان وحده؟
وهزم قيصر جيوش بلاد الغال،
ألم يكن معه ولو طاهٍ واحد؟
وفيليب ملك إسبانيا
بكى عندما غرق أسطوله
ترى، ألم يبك أحدٌ سواه؟
وفي حرب الأعوام السبعة انتصر فريدريش الثاني
من انتصر معه؟
كل صفحة تطالعني بنصرٍ جديد،
فمن الذي أعد مأدبة النصرً؟
وكل عشر سنوات يظهر رجل عظيم،
فمن كان يتحمل مصاريفه؟
أخبار كثيرة...
وأسئلة كثيرة

إن هذه القصيدة وكثيرات غيرها لدى بريشت تدفع القارئ أو المستمع لتشغيل عقله، لطرح المزيد من الأسئلة، وللبحث المستمر عن أجوبة مقنعة لها. وفي قصيدة أخرى نقرأ البيت التالي:

«ليس من المستحيل تعلُّمُ ما هو مفيد».

لقد قضى بريشت معظم سنوات حياته مطبقاً حكمته هذه؛ مَجَّد التعلم لدرجة التقديس، ولم يدع مناسبة تمرُّ إلا وحضَّ عليه، سواء في شعره أو مسرحياته أو أحاديثه. كما بذل كل ما بوسعه لوضع فنه في خدمة الطبقة العاملة، أي لجعله مفيداً... ومحرضاً لها في الوقت نفسه على تغيير أوضاعها القائمة في ظل سيطرة الرأسمالية. وكان يتعلم منها.. ولأجلها. وفي سبيل تحريرها وانعتاقها كتب بريشت أعماله المختلفة، وخاض معترك الحياة السياسية في جميع المجالات.

كل هذا وبريشت ينحدر أصلاً من عائلة برجوازية كبيرة. فوالده كان مديراً عاماً لمعامل الورق في مدينة أوغسبورغ في منطقة بافاريا. وكان الجو العام لحياة هذه العائلة المرفهة يُوحي بأن كل شيء سيسير على ما يرم، أي حسب تخطيط الوالدين. لكن ما نجح من هذه الخطط مع أخيه الأصغر (فالتر) لم ينجح مع بريشت الذي توضحت طبيعته الثائرة المشاكسة الغريبة منذ صغره. صحيح أنه التحق كغيره بالمدرسة الابتدائية متدرجاً حتى الثانوية، لكنه لم يصرف وقته كبقية التلاميذ. فقد كان منذ صغره يهتم بمسرح العرائس ويلاحق الفرق التي تزور المدينة من مسرح إلى مسرح، ثم يعود ليبتكر قصصاً مسرحية جديدة يخرجها مع رفاقه في بيت أهله أو في الحقول. وغالباً ما كان يلاحق المغنين والشعراء الجوالين في شوارع أوغسبورغ، أو يغرق لأيام متتالية في مطالعة الكتب ودواوين الشعر الألماني والمترجم. وفي 1913 ولم يكن بريشت قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره بعد، نشرت له صحيفة الطلبة «الحصار» أولى قصائده. وفي العام التالي مباشرة نشرت له الصحيفة المحلية «أحدث أخبار أوغسبورغ» قصائد جديدة لفتت الأنظار إليه.

كان بريشت لا يزال تلميذاً عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى التي كان لها أكبر الأثر في تطوره الأدبي والفكري. ففي البدء كانت ردود أفعاله

واستجابته للحرب إيجابية كمعظم أبناء جيله. لكن نبرة أشعاره ومواضيعها بدأت تتغير وتختلف اختلافاً جذرياً منذ 1916، وكاد أن يفصل من المدرسة بسببها وبسبب موضوع صرَّح فيه بعدائه للحرب ووصفها بالهمجية المقصودة، ولولا تدخل أحد المدرسين وتفسير الأمر على أنه اضطراب عقلي أصاب المراهق من جوِّ الحرب لاتخذت الإدارة بحقه إجراءات تأديبية قاسية. وبعد هذه الحادثة بشهور نشر له الملحق الأدبي المحلي «القاص» أولى محاولاته القصصية. وفي تلك الفترة وفيما بعد أيضاً، كان بريشت يقرأ أشعاره في حلقات أصدقائه ومعارفه وهو يعزف على الغيتار الألحان التي وضعها لها بنفسه.

وفي عام 1918 اضطر بريشت لقطع دراسته للطب في ميونيخ للالتحاق بالخدمة العسكرية كممرض في أحد مشافي آوغسبورغ، حيث كان يرى يومياً في قاعات وممرات المشفى عذابات الجرحى ومشوهي الحرب وبؤسهم. وكان لهذا كلِّه أبلغ الأثر في نفسه، مما جعله يتخذ موقفاً مناهضاً للحرب، وبشكل علني، فبدأ يعزف الغيتار، ويتلو قصائده وقصائد غيره على الجرحى كاشفاً بها الأهداف الحقيقية للحرب كصفقة لصالح الأغنياء وأصحاب الصناعات الحربية. لكنه لم ينطلق آنذاك من موقف سياسي واضح، بل كان ذلك احتجاجاً من شاعرٍ واعٍ ومرهف على الظلم والبؤس المحيطين به. وأبلغ دليل على ذلك هو قصيدته الشهيرة «أسطورة الجندي الميت» الذي لم يعجب القيصر موته المبكر فيأمر بإخراجه من قبره ليساق إلى الجبهة من جديد، ليموت ثانية ميتة الأبطال في سبيل القيصر والوطن.

تندلع ثورة أوكتوبر الاشتراكية، ويمتد تأثيرها حتى أوغسبورغ؛ حيث يلاحظ بريشت تغيرات بشرية ووجوهاً غريبة تحلُّ على مدينته، ثم تندلع الثورة الاشتراكية الألمانية 1918 وتجتاح معظم مدن ألمانيا، لكن السلطة تسارع إلى إخمادها بالعنف المسلح. ولن يُمحى من ذاكرة بريشت ما رآه وعاشه خلال تلك الأيام القاسية، ولسوف نجد صداه في معظم أعماله فيما بعد.

بعد عودة الأمور إلى نصابها حسب مفهوم السلطة، يعود بريشت إلى ميونيخ لمتابعة دراسة الطب فاقداً كل الاهتمام بهذا الفرع، ومهزوزاً متأزماً

نتيجة الصدمة التي خلفتها في نفسه نهاية الحرب والثورة، فيبدأ البحث في اتجاه آخر ويأخذ بالتغيب عن محاضرات الطب والاشتراك في حلقات البحث المسرحي، كما أخذ يتعمق في قراءاته الشعرية والمسرحية باحثاً عن لغة جديدة تصلح كوسيلة لإيصال ما يعتمل في نفسه. وكان مثله الأدبي الأعلى آنذاك، المسرحي الثوري الألماني جيورج بوشنر والمسرحي الشاعر فرانك فيدكيند الذي مات خلال فترة الحرب، وشارك بريشت في دفنه، كما أقام له مع أصدقائه حفل تأبين خاصاً. في تلك الفترة كتب بريشت المخطوطة الأولى لمسرحية «بعل». لقد نظر الطالب بريشت إلى المجتمع البرجوازي من حوله، ولم تعد تعجبه قيمه وتقاليده وأحكامه، فقاده عدم الرضا هذا إلى الاحتجاج، لكنه وبحكم قصوره السياسي آنذاك لم يجد بديلاً لهذا المجتمع إلا في طبقة (البروليتاريا الرثة) التي أعجبه فيها نمط وأسلوبها حياتها الذي اعتقد أنه يمثل الحياة الحقيقية المنطلقة والمتحررة من أية قيود. والشاعر بعل الذي يمثل هذه الطبقة في المسرحية يشعر بحنين جامح إلى الحياة، وما يهمه بالدرجة الأولى هو أن يأكل ويشرب ويمارس الجنس، وأن ينظم الشعر. إنه يريد أن يعيش حياة حرة دون قيود أو تحفظات ودون أحكام مسبقة. صحيح أن بريشت يقدم هنا صورة أخلاقية أحادية الجانب، عن رجل عاش حقاً، لكنه حاول ـ كما عاد 1954 ليقول عن هذه المسرحية ـ حاول أن يضع أنا الشاعر الفرد تجاه جميع ما يقترفه العالم بحقه وما يسببه له من إحباطات وخيبات، تجاه عالم لا يقبل بإنتاج هدفه الصالح العام، بل مدى قابلية هذا الإنتاج للاستغلال التجاري. إن «بعلاً» يحاول حماية نفسه، أي مواهبه وقدراته من الهدر في مجتمع رأسمالي لا أخلاقي ولا يعترف بمثل هذه القيم.

وفي هذه المسرحية برزت عبقرية بريشت اللغوية، وقدرته غير العادية على التصوير والمعالجة، وعلى الاستفادة المبدعة من الروح الشعبية لدى بسطاء الناس. وكان هذا شيئاً جديداً كلياً على المسرح الألماني. ففي العرض الذي قدم في 1923/12/8/ في مسرح مدينة لايبزيغ، انقسم الجمهور على نفسه وساد الصالة جوٌّ من الحماسة من طرف والمعارضة من الطرف الآخر، لدرجة أن كاد يتحول الحوار بين الطرفين إلى شجارٍ حقيقي.

وبين عام 1919 و1921 عمل بريشت كمحرر مسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» الاشتراكية اليسارية، فكان في جميع مقالاته النقدية لما يعرض في مسارح أوغسبورغ ينطلق من موقفه الاجتماعي الثوري الجديد؛ ولكن حتى ذلك الحين، دون تبنٍّ لاتجاه سياسي واضح المعالم. وكان يُلح على مطالبة رجال المسرح بمعالجة قضايا العصر والمجتمع من حولهم. وفي نقده لمسرحية فريدريش شيللر «دون كارلوس» مثلاً، نجده يكتب ما معناه: «لطالما أحببت مسرحية دون كارلوس، لكنني أقرأ هذه الأيام رواية «المستنقع» للأميركي سينكلير. إنها قصة رجل عادي هدّه الجوع والمرض والبرد وعندما حلم هذا الإنسان مرة بالحرية انهالت عليه الهراوات المطاطية حتى خمدت أنفاسه. وأنا أعرف أن ليس هناك أية علاقة بين حرية هذا الرجل وحرية دون كارلوس، ولكني والحق أقول، ما عدت أستطيع أخذ عبودية دون كارلوس في سجنه على محمل الجدِّ بعد قراءتي لـ: «مستنقع» سينكلير.

وفي تلك الفترة أيضاً يتعرف بريشت على الكاتب الروائي الكبير ليون فويشتغانغر، الذي يصبح من أهم العاملين معه طوال حياته. وكانت نتيجة أول تعاون بينهما هي تحول مخطوطة مسرحية «سبارتاكوس» إلى «طبول في الليل» التي يعبر فيها بريشت عن خيبة أمله بالثورة الألمانية بعد تحولها نتيجة الخيانة إلى ثورة مضادة. وحاول بريشت فيما بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات التي تساعد على تحويل موقف تعاطف المشاهد مع بطلها كراغلر إلى موقف إدانة. ولدى عرض المسرحية عام 1922 في ميونيخ كتب الناقد المسرحي الشهير هربرت إيرينغ يقول: «بين ليلة وضحاها غيّر المسرحي الشاب برتولت بريشت وجه المسرح الألماني، لقد بث فيه دماً جديداً». وقد مُنح بريشت على مسرحيته هذه جائزة هاينريش فون كلايست للأدب.

وفي ميونيخ يتعرف بريشتت على مصمم الديكور والرسام الشهير كاسبار نييِّر الذي بدأ أيضاً بالعمل معه، وعلى المخرج إريش انغل الذي أخرج العديد من مسرحيات بريشت خلال حياته وبعد وفاته، وأيضاً على الشاعر والمنظر الأدبي الاشتراكي يوهانس ر. بيشر.

بعد وفاة والدته انتقل بريشت بصورة نهائية إلى ميونيخ، وانقطعت صلاته بوالده وأسرته. لكنه لم يقتنع بميونيخ كمقر نهائي له، خاصة بعد أن تخلى عن دراسة الطب. فأخذ يتردد على برلين، ويوطد علاقاته بالكتاب والمخرجين والممثلين، وبدأت تمتد شهرته وتنتشر نوادره وآراؤه. وكان موقفه على مسرح الحياة الأدبية كموقف الطفل العبقري المخيف الذي يكاد يُجهز بحيويته وجِدَّته على دعائم ما هو قائمٌ ومألوف. وفي عام 1921 كتب بريشت مسرحيته الثالثة «في أدغال المدن» وأربع مسرحيات من فصل واحد تأثر فيها بشكل واضح بالأدب الشعبي وبأسلوب الممثل الكوميدي الشعبي الشهير (كارل فالنتين) الذي شاركه بريشت في بعض عروضه في ميونيخ. وقد طرح بريشت في هذه المسرحية موضوع استلاب الإنسان وعزلته عن أخيه الإنسان في المجتمع الرأسمالي. وفي العام التالي اقتبس بريشت بالتعاون مع ليون فويشتغانغر مسرحية كريستوفر مارلو «إدوارد الثاني» وأخرجها في ميونيخ بعنوان «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا». وفي هذا العمل بالذات بدأت تتوضح بذور نظريته المسرحية التي ستتطور عبر أعماله القادمة وتجاربه الإخراجية إلى ما نعرفه اليوم تحت اسم «المسرح الملحمي أو السردي ـ الملحمي أو الدياليكتيكي».

وفي منتصف عام 1924 يحدث في حياة بريشت انعطاف حاد يؤثر على سرعة تطوره واتساع شهرته. إذ يغادر ميونيخ بجوها الضيق المحافظ وينتقل بشكل نهائي إلى برلين ليعمل إلى جانب الكاتب المسرحي المعروف (كارل تسوكماير) كدراماتورغ، أو خبير مسرحي لدى المخرج الشهير ماكس راينهارد في دار المسرح الألماني. واتسعت هناك دائرة أصدقائه ومعارفه، بل حتى أتباعه. واستمر بريشت بالعمل تحت إشراف ماكس راينهارد حتى 1926، وتابع خلال هذه السنوات كتاباته الشعرية والمسرحية والنقدية، وأخذ ينشر كتبه تباعاً، إلى أن بدأ بكتابة مسرحية «رجل برجل» الهامة التي تشكل عاملاً حاسماً في تكوين الفرد وتطوره في المجتمع. فبطل هذه المسرحية «جالي جاي» إنسان عادي بسيط لم يتعلم في حياته أن يقول لا، ويقع في أيدي مجموعة من الجنود البريطانيين الذين يحولونه بالتدريج إلى أداة مطواعة في حروبهم الاستعمارية، وبهذا يبرهن بريشت على أن

الإنسان في المجتمع الرأسمالي ما هو إلا وسيلة يمكن استخدامها أو استبدالها حسب مصلحة النظام القائم.

وفي 1926 يدرك بريشت مدى حاجته لدراسة العلوم والفلسفة لتعميق وعيه بالمجتمع وبقانونية تطوره. فيبدأ بدراسة الاقتصاد السياسي، ثم ينتسب إلى مدرسة العمال المسائية حيث يدرس الماركسية بشكل منتظم بالإضافة إلى تعمقه في قراءة هيغل وماركس. وبالتدريج يبدأ يتبلور إيمانه بالفكر الماركسي، وتترسخ قناعاته بضرورة الثورة الاشتراكية على جميع الأوضاع الرأسمالية القائمة في ألمانيا.

وقد كان لاجتماعه آنذاك بالمخرج المسرحي الكبير إرفين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي الألماني، أكبر الأثر في تطوره الفني المسرحي. فمن أجل توصيل المقولة السياسية ـ الاجتماعية للمسرحية بأكثر ما يمكن من الدقة والفعالية، لم يدع بيسكاتور أية وسيلة تقنية إلا واستخدمها، كعرض الوثائق بالفانوس السحري والأفلام وتقديم الأغنيات والرقصات وحتى السيرك. وقد أعدّ بريشت لمسرح بيسكاتور الشامل رواية الكاتب التشيكي ياروسلاف هاتشيك البانورامية «شفيك» التي عاد إلى معالجتها بعد سنوات في مسرحيته المعروفة «شفيك في الحرب العالمية الثانية».

ورغم انغماسه شبه الكامل في العمل المسرحي، لم يتخلَّ بريشت عن نشاطاته الشعرية. فقد نشر عام 1927 مجموعته الشعرية الأولى «قصائد البيت البريدية» التي برهن فيها على أصالته الشعرية وعبقريته اللغوية، وعلى بحثه المستمر والخلاق عن وسائل تعبيرٍ وتوصيل جديدة أجدى وأكثر فعالية من الأشكال التقليدية المتداولة. كما ظهر في هذه المجموعة تأثره بالفرنسيين فرانسوا فييون ورامبو، وبالإنكليزي كيبلينغ.

وفي العام نفسه تعرف بريشت على ثلاث شخصيات كان لها دور حاسم في حياته المسرحية أولاها إليزابيت هاوبتمان التي أصبحت مساعدته الأولى طوال حياته، والتي كلفت بعد وفاته بالإشراف على أرشيفه في ألمانيا الديمقراطية. والشخصية الثانية هي الممثلة هيلينِه فايغل التي أصبحت زوجته، والتي قامت بأهم الأدوار النسائية في مسرحياته، وأسست

معه فرقة برلين للمسرح (البرلينر أنزامبل) في برلين الديمقراطية بعد الحرب. وثالث هذه الشخصيات هو الموسيقي كورت فايل الذي وضع ألحان قسم كبير من قصائد بريشت بالإضافة إلى ألحان أوبرا «ازدهار وانحطاط مدينة مهاجوني» و«أوبرا القروش الثلاثة» التي اقتبسها بريشت عن الإنكليزي جون غاي والتي كان لعرضها صدى واسع في جميع أنحاء ألمانيا ثم في معظم العواصم الأوروبية ثم في الولايات المتحدة. وقد حاول بريشت في هذه الأوبرا أن يسخر بشكل لاذع من عادات وقيم المجتمع البرجوازي الرأسمالي، وقيمه وأن يكشفه ويعريه كمجتمع لصوص ودجالين. كما حاول في الوقت نفسه نقد الشكل التقليدي للأوبرا، وتطويره باتجاه الأوبرا الشعبية.

ومنذ 1930 أخذ بريشت ينشر مسرحياته تحت عنوان «محاولات»، إذ أنه لم ينظر إلى أيٍّ من أعماله المسرحية كعمل مكتمل، بل هو محاولة نحو الكمال. ولم يتوان في أي وقت من الأوقات عن إدخال التعديلات أو التغييرات الجذرية على مسرحياته كلما وجد في ذلك ما يساعد على تحسين إيصال مقولته وبلورتها. وكان يتعمد الدخول في مناقشات مع المتفرجين من العمال وغيرهم، وكان يتخذ عامداً موقف المعارض ليستفز شريكه في الحوار، وليدفعه لقول جميع ما لديه حول الموضوع. فإن اكتشف في مسرحيته نتيجة الحوار خطأ ما، سرعان ما كان يصححه دون أي تردد. وهذا ما جرى مثلاً في الأوبرا المدرسية «الموافق أو الذي يقول نعم». كما بدأ في ذلك الحين بتزويد مسرحياته بإرشادات وملاحظات عامة يغلب عليها الطابع العلمي التجريبي الذي يركز على الناحية التعليمية. وبهذه المسرحية «الموافق» بدأت عند بريشت مرحلة (المسرح التعليمي) التي تشمل فيما تشمل «طيران الليندبرغ» و«مسرحية بادن حول التفاهم» و«الإجراء» و«الأم» وغيرها. هذا بالإضافة إلى الدراسات والكتابات النقدية والقصائد التعليمية التي رافقت هذه المرحلة، والتي كان هدف بريشت منها التركيز على الدور - الاجتماعي - التربوي للمسرح، واستخدامه كوسيلة تثقيف وتوعية، تساعد على التغيير.

ولم يقتصر تطور بريشت المسرحي هنا على المضمون ـ الاجتماعي ـ السياسي، بل تعداه إلى تطوير التقنية المسرحية وأسلوب التمثيل والديكور والإخراج، أي إلى تطوير نظرية مسرحية متكاملة تعتمد بشكل رئيسي على التغريب. إن ما أراده بريشت في مسرحه هو أن يتوجه إلى عقل المتفرج مباشرة، وأن يجعله شريكاً في عملية التحليل والكشف. لم يكن هدف بريشت إلغاء المشاعر والعواطف كما هو شائع عنه بشكل خاطئ، إذ لا يمكن تجريد الإنسان من عواطفه وأحاسيسه. لكنه كان يرى أن العاطفة آنية ومتقلبة في حين أن الإدراك العقلي يساعد على تعميق الوعي بالحياة المشتركة بين الناس وبكل ما يرتبط بها من علاقات ومصالح أو تناقضات وصراعات، وبما أن هدف بريشت من مسرحه التعليمي هو رفع المشاهد إلى المشاركة الفعالية في عملية التغيير فقد ركز في معالجاته وفي التقنيات التي استخدمها لتجسيد آرائه، على جعل المألوف والعاديِّ غير مألوف إلى حدّ الغرابة والدهشة. لقد أراد بريشت أن ينتزع المشاهد من حياته اليومية وروتينها المعتاد، وأن يجعله يفتح عينيه وعقله على حقيقة ما يدور حوله، وأن يدفعه إلى طرح الأسئلة حول كل ما كان يقبله كأمر بديهي. لكن مسرحيات هذه الفترة اتسمت بالجفاف والبرود. وبعد مراجعة ومناقشة تجارب هذه المرحلة طويلاً اقتنع بريشت بضرورة تخفيف حدة الاتجاه التعليمي الصرف، وأخذ يؤكد العلاقة الجدلية بين المتعة والتعلم. ولكي يطور بريشت شكل طرح المادة التعليمية وتجسيدها؛ لم يكن ليكتفي بالحوارات التي كانت تدور بعد العروض أو في داره، بل كان يذهب بنفسه إلى التجمعات العمالية، فيقرأ للعمال ما كتبه ويناقشهم به ساعات وساعات ويطرح جملة الاحتمالات الممكنة. والملفت للنظر في عمله هذا أنه كان غالباً ما يأخذ بآراء بسطاء الناس والعمال بدلاً عن آراء المثقفين حول المسألة نفسها. لم يكن بريشت يؤمن بالمزاج أو الإلهام بل بالعمل الدؤوب والتجريب المستمر، فضلاً عن قناعته الراسخة بضرورة وأهمية العمل الجماعي، وما أكثر مساعديه وأصدقاءه الذين شاركوه في تحضير وإنجاز أعماله، أما مساعدوه الدائمون كإليزابيت هاوبتمان وروت برلاو ومارغريته شتيفين أو الموسيقيون كفايل وآيسلر وديساو فقد كانوا جزءاً لا يتجزأ من حياته، يرافقونه حيثما حلّ وأنّى ذهب.

في تلك السنوات شديدة الاضطراب تصاعد الإرهاب النازي بشكل ملحوظ دون أيّ رادع. كما بدا واضحاً أن السلطة الحاكمة الضعيفة تُعدُّ بالتعاون مع رجال المال والصناعة لتسليم الحكم لهتلر وزبانيته. ازداد الضغط على النشاطات التقدمية، بل وحتى على الليبرالية، وأخذت تزداد إجراءات التهديد والمنع، إلى أن جاء عام 1933 حيث مُنع عرض مسرحية «يوهانا قديسة المسالخ» في مدينة دارمشتات، كما أوقف عرض «الإجراء» في إيرفورت. وكغيره من المثقفين التقدميين ذوي الاتجاه السياسي الواضح أو الليبراليين ذوي النزعة الإنسانية، فهم بريشت ما تعنيه هذه الإجراءات، وأدرك الخطر الذي يتهدده، فغادر ألمانيا في 1933/12/27 إلى براغ ومنها إلى زوريخ حتى استقر به المقام في الدانمرك. وقال بريشت عن تلك الفترة إنه كان مضطراً لتغيير البلدان بأسرع مما يغير الإنسان حذاءه. ولقد صدقت توقعات بريشت، إذ كان اسمه مسجلاً على اللائحة السوداء التي ضم إليها النازيون أسماء مئتي أديب ومفكر ألماني اتهموهم بالانحلال ومعاداة القومية الألمانية. فألقيت كتبهم إلى النيران المتأججة في ساحة دار الأوبرا في برلين، بين صيحات حماسة عصابات الإرهاب النازية وهتافات الجماهير المضللة. وفي 1935 جرد النازيون بريشت من جنسيته وحقوقه المدنية. وقد كان السبب المباشر لهذا الإجراء هو إعادته طبع «أسطورة الجندي الميت» مجدداً.

قبل فترة المنفى كان بريشت قد أنهى كتابة مسرحية «يوهانا قديسة المسالخ» و«الرؤوس المدببة والرؤوس المستديرة». التي أعدها عن شكسبير، كما اشترك مع المخرج السينمائي المعروف سلاتان دودوف في تحضير وإخراج فيلم «كوله فامبِه»، وبمناسبة عرضه الافتتاحي في موسكو سافر بريشت لأول مرة إلى الاتحاد السوفيتي، حيث التقى هناك بالممثل الصيني المعروف مي لان - وانغ الذي توثقت من خلاله معرفة بريشت بالمسرح الشرقي وبأسلوب جديد في التمثيل ترك بصمات واضحة على تطوره المسرحي كتابة وإخراجاً وتمثيلاً، وعلى استخدامه بشكل خاص لوسائل التغريب.

وفي أولى سنوات المنفى وضع بريشت مع كورت فايل باليه «الخطايا السبع المميتة للبرجوازي الصغير» التي تعالج فساد القيم الأخلاقية في

مجتمع تسيطر عليه قوانين الربح والتجارة بكل شيء. ثم نشر «رواية القروش الثلاثة» التي عمق فيها نقده الساخر للمجتمع البرجوازي، بصورة لم تدع أي مجال لتأويلات مغايرة لمقصد بريشت، كما حدث مثلاً في فيلم «أوبرا القروش الثلاثة» حيث رفع بريشت دعوى قضائية ضد الشركة المنتجة بسبب التحريفات التي أجرتها على كتابة السيناريو؛ مما أدى إلى إضعاف وتغيير المقولة السياسية الاجتماعية للنص الأصلي.

وفي هذه الفترة أيضاً كتب بريشت آخر مسرحياته التعليمية «الهوراسيون والكوراسيون» كما بدأ بالتعاون مع الموسيقي هانز آيسلر. ثم كتب مسرحية «رعب وبؤس الرايخ الثالث وبؤسه» ونشر مقالته الهامة «خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة». ولم يتوقف بريشت أبداً عن توسيع وتعميق دراساته الاقتصادية والسياسية، ولقد ساعده سفره المتكرر على ترسيخ معارفه، وذلك من خلال احتكاكه المباشر ببقية المجتمعات والأنظمة البرجوازية. ويبرز هذا بشكل واضح في الكلمات التي كان يُلقيها في المؤتمرات العالمية للكتاب أو لقاءات مناهضة الفاشية، كما في لندن وباريز مثلاً، وفي مقالاته المتعددة التي نشرها في صحف المنفى ومجلاته.

وفي 1937 عُرضت له في باريز مسرحية «بنادق الأم كارار» وهي المسرحية الوحيدة التي طبق فيها بريشت المبادئ الدرامية الأرسطوية. وقد عالج فيها مفهوم الحياد، وبرهن على بطلان وتهافت هذا الادعاء، فحياد الصديق هو دائماً لصالح العدو ولو بصورة غير مباشرة. وهو يتوجه في عمله هذا إلى بعض القوى السياسية الإسبانية التي طالبت بالوقوف على الحياد في الصراع الدائر خلال الحرب الأهلية الإسبانية بين الجمهوريين وبين فرانكو وقواته التي دعمها كلٌّ من هتلر وموسوليني.

بعد المنفى الدانمركي انتقل بريشت عبر السويد إلى فنلندا، حيث أقام وعمل بضعة شهور، ثم انتقل عبر الاتحاد السوفيتي إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث قضى بقية سنوات المنفى حتى 1947. وخلال هذه السنوات الخصبة بصورة غير عادية بالنشاط الأدبي والفكري والسياسي أنتج بريشت بالتعاون مع هانز آيسلر وباول ديساو ومساعدتيه إ. هاوبتمان وروت برلاو

أهم وأنضجها أعماله المسرحية، فضلاً عن دراساته النظرية ومشاريع الروايات والقصائد.

فكتب في الدانمرك «حياة جاليلية» و«محاكمة لوكولوس» و«الأم شجاعة وأولادها» و«قصائد سفيندبورغ». وكتب في فنلندا «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» عن مشروع قصة للكاتبة الفنلندية هيللا فووليبوكي، و«حوارية المنفيين» ومقالات بعنوان «نحو تقنية جديدة لفن التمثيل»، كما بدأ بكتابة «صعود أرتورو أوي الممكن إيقافه». أما في المنفى الأميركي فقد كتب بريشت «رؤى سيمون ماشار» بالتعاون مع فويشتغانغر» و«شفيك في الحرب العالمية الثانية»، كما وضع عدة مشاريع لسيناريوهات أفلام، منها: «والجلادون يجب أن يموتوا أيضاً» الذي أخرجه الفنان الألماني الشهير فريتس لانغ، ثم كتب «إنسان ستسوان الطيب» و«دائرة الطباشير القوقازية».

إن جميع هذه المسرحيات التي وضعها بريشت في فترة المنفى تنطلق في طرحها ومعالجتها للقضايا السياسية - الاجتماعية من وجهة النظر الماركسية التي حاول بريشت من خلالها تحليل بنية السلطة الرأسمالية ومصالحها وارتباطاتها، أو تحليل دور الفرد في المجتمع الطبقي وموقفه من القوى المتناحرة. أو هو يفسر ماهية الحرب العدوانية ويدينها، لكنه في أي من أعماله لم يقدم حلاً جاهزاً، بل نجده يطور الحدث ويعمقه ويشد خيوطه بالاتجاه الذي يساعد المشاهد على التوصل بنفسه إلى الحل الوحيد الممكن ألا وهو إدانة الحرب العدوانية ومقاومتها، أو الانضمام إلى القوى التقدمية والوطنية المناضلة من أجل تغيير المجتمع القائم. ولقد ركز بريشت بصورة جلية في جميع هذه الأعمال وما سبقها على الربط بين الفن والسياسة، وعلى تأكيد دور الفن كسلاح فعال في الصراع الطبقي. وفي نهاية فترة منفاه الأميركي يستدعى بريشت من قبل لجنة سياسية، ويتهم بالقيام بنشاط سياسي معادٍ لأميركا، لكنه ينفي التهمة عن نفسه، ويغادر أميركا إلى سويسرا 1947.

وفي سويسرا كان بريشت أمام خيارين، فإما أن يعود إلى ألمانيا الغربية التي بدأت بمساعدة الولايات المتحدة تستعيد نشاطاتها السياسية والاقتصادية

لتقوم بالدور الجديد الذي اختارته لها الإمبريالية الأميركية بعد دحر النازية، أي الوقوف في وجه المد الاشتراكي... أو أن يعود إلى ألمانيا الشرقية التي بدأت أولى مراحل البناء الديمقراطي المناهض للفاشية، والتي بدأت من ثم بمرحلة البناء الاشتراكي مع تأسيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية. ولقد كان أمراً بديهياً بالنسبة إلى بريشت المناضل السياسي الاشتراكي؛ الذي كرس حياته وعمله من أجل مقاومة الحرب العدوانية، وكشف الأنظمة البرجوازية الرأسمالية، كان بديهياً بالنسبة إليه أن يعود مع عائلته إلى القسم الديمقراطي الاشتراكي من ألمانيا المجزأة، لأنه رأى فيه وطنه المنشود وحلمه الذي بدأ يتحقق تدريجياً.

وفي 1948/10/22 وصل بريشت إلى برلين الديمقراطية حيث استُقبلَ بالتكريم والحفاوة اللذين يليقان بمكانته العالمية ككاتب ومناضل اشتراكي. إن بريشت لم يَخلُد إلى الراحة أبداً، فهو لا يستطيع البقاء دون عمل ولا يعرف ما هي الإجازة. فبدأ مباشرة بكتابة «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي وضع فيه «أسس مسرح العصر العلمي الاشتراكي»، كما بدأ عمله الإخراجي بمسرحية «الأم شجاعة وأولادها» وعمله التأليفي بمسرحيته الجديدة «أيام الكومونة».

ولم تمض شهور على وجوده في برلين الديمقراطية حتى كرمته الدولة بوضع مسرح «أَم شيفباوردَم» تحت تصرفه ليقوم فيه مع فرقة البرلينر أنزامبل التي أسسها مع زوجته هيلينه فايغل، بتطبيق نظريته المسرحية بنفسه. فكرس بريشت وقته كله لهذه الفرقة التي درَّبها خطوة فخطوة في جميع ما يتعلق بالمسرح من تمثيل ونطق وغناء ورياضة وديكور وموسيقا، إلى أن أصبح مسرح «البرلينر أنزامبل» بعد فترة وجيزة أحد المسارح الرائدة في العالم كله.

وفي تلك المرحلة بدأ بريشت يعدُّ الكثير من الأعمال المسرحية العالمية لمسرحه ليبيِّن أن نظريته الجديدة في المسرح الملحمي لم يضعها لتنطبق على ما يكتبه هو فقط. فقدم «معلم القصر» عن لِنتس و«دون جوان» عن موليير، و«كوريولان» عن شكسبير، و«طبول وأبواق» عن فاركار،

و«محاكمة جان دارك» عن آنا سيغرز. كما كتب آخر مسرحياته وهي «توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة» وقدم النسخة المعدلة لـ «محاكمة لوكولوس» 175 بعنوان «إدانة لوكولوس».

وبالإضافة إلى عمله هذا صرف بريشت قسماً كبيراً من وقته وجهوده في تخريج جيل جديد من الممثلين والمخرجين والفنيين المتمرسين والمستوعبين لماهية المسرح الجديد أهدافه. وكان يعتمد في ذلك على أسلوب المناقشة والتمرين.

وفي عام 1953 قدم مسرح البرلينر أنزامبل أول مسرحية لكاتب من ألمانيا الديمقراطية بإخراج بريشت نفسه، وهي «كاتس غرابن» للكاتب المسرحي والروائي إرفين شتريتماتر، ثم تلتها مسرحة رواية «معركة الشتاء» التي أعدَّها بريشت مع المخرج والمنظر المسرحي مانفرد فيكثرت عن الشاعر يوهانس ر. بيشر. وبدأت معظم عواصم العالم تقدم على مسارحها أعمال بريشت محاولةً السير على هدى منهجه الفني. وفي الوقت نفسه بدأت فرقة البرلينر أنزامبل بجولة واسعة عبر عدة عواصم أوروبية عرضت خلالها أعمالها لبريشت وغيره.

وتكريماً للجهود الجبارة التي قام بها بريشت من أجل بعث الحركة المسرحية الاشتراكية على أرض جمهورية ألمانيا الديمقراطية منحته الدولة الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى 1953. وفي العام نفسه سافر بريشت إلى الاتحاد السوفيتي لاستلام جائزة لينين للسلام.

وخلال بروفات مسرحية «حياة جاليلية» عام 1956 مرض بريشت مرضاً شديداً اضطره لدخول المستشفى، حيث بقي عدة أسابيع، لكنه غادره قبل أن يتماثل للشفاء التام، وعاد إلى العمل المسرحي، مما أدى إلى انتكاس مرضه وإصابته بالسكتة القلبية التي توفي على أثرها في /1956/7/14. وبناء على رغبته الخاصة دفن بريشت دون أية ضجة أو مراسيم احتفالية في المقبرة المجاورة لمنزله في برلين، وقد كُتب على شاهدة قبره كلمتان فقط: «برتولت بريشت».

لكن موته لم يؤدّ إلى توقف العمل في البرلينر أنزامبل. فما كان قد بدأه في «حياة جاليلية» تابعه صديقه وشريكه المخرج إريش إنغل، ثم استلمت زوجته إدارة المسرح الذي تابع نشاطاته المحلية والعالمية، سائراً على هدى تعليمات الكاتب الراحل.

تطور المسرح الملحمي بعد بريشت

ولد برتولت بريشت في مدينة أوغسبورغ جنوب غرب ألمانيا عام 1898 لعائلة برجوازية، إذ كان والده مدير مصنع، وكان بروتستانتياً، أما والدته فقد كانت كاثوليكية وثّقت علاقته بالكتاب المقدس بترجمة مارتين لوتر الشهيرة. كتب الشعر مبكراً، وكان يغني ويعزف على الغيتار، ويرتاد احتفالات الأسواق الشعبية ليستمتع بما يقدم فيها من فنون تمثيلية وغنائية وراقصة وألعاب خفة وشعوذة. بعد حصوله على الشهادة الثانوية انتقل إلى ميونيخ ليدرس الطب بناء على رغبة والده، لكنه سرعان ما تركه وانتقل لحضور محاضرات الأدب وعلم الاجتماع ولينخرط في الأجواء الثقافية لهذه المدينة الغنية، إلا أنه لم يكمل دراسته الجامعية، بل انتقل للعمل المسرحي منذ 1922 كدراماتورغ، أي كمعد نصوص ومستشار فكري وفني في مسرح ميونيخ الصغير.

بعد فشل وساطة والده في سوقه إلى الجيش، وعمل في أواخر الحرب العالمية الأولى ممرضاً في مشفى متنقل جنوب ميونيخ، ورأى هناك بشاعات الحرب وآثارها على القتلى والجرحى والمشوهين، فتحول إلى مناهض للحرب، وعكس ذلك في كثير من قصائده الشعرية التي ستؤدي إلى وضعه على اللائحة السوداء من قبل النازيين فيما بعد. كما عاش ثورة عام 1919 في ألمانيا حيث نقلوا أخاه الأكبر الصحفي، وكتب عن هذه التجارب في مسرحية «تطبيل في الليل» التي عرضت في ميونيخ 1922، ومارس النقد المسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» وحصل على جائزة هاينريش فون كلايست للمسرح على مسرحياته الثلاث الأولى عام 1922، وتسلمها من يد إريش إنغل أحد أهم المخرجين المسرحيين في تلك المرحلة. ثم انتقل 1924 إلى برلين ليعمل مع المخرج التجريبي الشهير ماكس

راينهاردت في مؤسسة المسرح الألماني. عاش سنوات صعود النازية إلى جانب كثير من الأدباء والفنانين والمفكرين اليساريين والإنسانيين، إلى أن اضطر عام 1933 للهروب إلى المنافي المتتالية، لدرجة أنه قال ذات مرة: «إننا نبدل بلدان المنفى أكثر مما نبدل أحذيتنا»، فعاش في الدانمرك والسويد وفنلندا والولايات المتحدة وسويسرا وفرنسا. وفي عام 1947 غادر الولايات المتحدة عائداً إلى أوربا بعد محاكمته من قبل لجنة ماكارثي بتهمة ممارسات معادية لأمريكا، والتي كان ليندون جونسون أحد أعضائها. وفي برلين الشرقية حصل مع زوجته الممثلة هيلينا فايغل على مسرح أطلق عليه اسم برلينر أنسامبل، أي فرقة برلين للمسرح، وعمل فيه حتى وفاته عام 1956.

وخلال حياته التي امتدت ثمانية وخمسين عاماً لم يتوقف بريشت عن التأليف في مجالات عدة، وأغزر مراحل نشاطه كانت فترة المنافي 1933 ـ 1947، أما نضوج آرائه النظرية في المسرح الملحمي التي كان قد بدأ التعبير عنها منذ 1928 فقد كانت خلال سنوات عمله في البرلينر أنسامبل مع نشره الصيغة النهائية لكتابه «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي عرض فيه رأيه في تطور المسرح الملحمي إلى المسرح الجدلي، وكتابه الآخر «حوارية شراء النحاس» التي ركز فيها على الدراماتورجيا في العمل المسرحي. وفي عام 1996 صدرت أعماله الكاملة في طبعة محققة وموثقة علمياً، بلغ عدد أجزائها (44) جزءاً موزعة بين المسرحيات الطويلة والقصيرة، والمعدَّة عن كتاب آخرين، وبين الكتابات النظرية حول المسرح والسينما والإذاعة والأدب والفن والمجتمع والسياسة. ثم هناك الدواوين الشعرية والكتابات النظرية حول الشعر، وأخيراً أعماله النثرية بين الرواية والقصة القصيرة والحِكَم.

على الصعيد المسرحي غرف بريشت من معين التراث العالمي منذ الإغريق والرومان، لكنه تأثر بشكل خاص بكريستوفر مارلو ووليم شكسبير، فأعد للأول «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا» بالتعاون مع الروائي وعالم اللغة السنسكريتية ليون فويشتغانغر الذي عرّفه على المسرح الهندي القديم؛ الذي يحمل الكثير من عناصر التغريب كالأسلبة في الديكور

والموسيقا والرقص التعبيري وأسلوب العرض؛ الذي يعتمد على مقدمات تقوم مقام الراوي. كما أعد للثاني مسرحية «كوريولانوس» إعداداً دراماتورجياً ملحمياً. وتأثر من المسرح الألماني بلسينغ وغوته على صعيد الوظيفة الاجتماعية للمسرح، وتأثر بمعاصره فرانك فِدِكيند من حيث استخدام أسلوب السيرك الشعبي وتقاليد فنون السوق في العرض، وكذلك بغيورغ بوشنر صاحب «فويتسِك» و«موت دانتون» كما تأثر خلال الثلاثينيات بالطليعيين السوفيتيين تريتياكوف ومايرخولد عن طريق اللقاءات الشخصية، وتبادل العروض بين برلين وسان بيترسبورغ. والجدير بالذكر أن المخرج المجدد مايرخولد أخذ الكثير عن المسرح الصيني، ولفت نظر بريشت إلى خصوصية أسلوبه عندما حضرا معاً عروض ممثل أوبرا بكين مي لان فانغ، فأبدى بريشت اهتماماً كبيراً بهذا الفن المسرحي الشرقي المغاير للأسلوب الغربي، وتوسع في ذلك باطلاعه على ترجمات مساعدته إليزابيت هاوبتمان لنصوص من مسرح النو والكابوكي الياباني، حيث يبرز التأكيد المستمر على كسر الإيهام في كل ما يرتبط بعناصر العرض المسرحي وخاصة أسلوب الأداء التمثيلي. وقد انصب معظم هذه التأثيرات في بوتقة واحدة خرجت منها عبر الممارسة كتابةً وإخراجاً نظرية المسرح الملحمي؛ التي ستؤثر في حركة المسرح العالمي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

عندما دخل بريشت معترك العمل المسرحي كان المسرح الألماني يعيش صراعاً محتدماً بين تيارين: الطبيعية المحتضرة القادمة من فرنسا مع نظرية أميل زولا في الأدب، وتطبيقات أندريه أنطون في المسرح الحر الذي كرس مبدأ الإيهام، وكأن ما يجري على الخشبة وراء الجدار الرابع هو الواقع دون أي تدخل من جانب المؤلف والمخرج فكرياً أو أخلاقياً، بحيث تبدو العينة المعروضة غير قابلة للتغيير، كما في المسرحيات المبكرة للألماني غيرهاردت هاوبتمان التي تبناها المخرج أوتو برام في المسرح الحر في برلين إلى جانب مسرحيات إبسن وستريندبرغ وبرناردشو. والتيار الثاني الذي جاء رداً على الطبيعية وخروجاً عليها نتيجة تجارب الحرب العالمية الأولى وثورة 1919 هو التعبيرية التي أكدت على الصراع بين

الذات المكبوتة المضطهدة وبين قوانين المجتمع المهيمنة كالقدر، والتي ركزت أيضاً على العبقرية الفردية في صنع التاريخ، فشكلت بذلك اختراقاً لأحادية نظرة الطبيعية إلى المجتمع وجمودها، لكنها لم تستطع الوصول إلى تحليل القوى التي تتحكم في حركة المجتمع. وقد تمثل هذا التيار في أعمال هانس يوست وإرنست توللر وغيورغ كايزر. إلى جانب أعمال هذين التيارين كانت بعض كبريات المسارح الألمانية تقدم الأعمال الكلاسيكية بصورة متحفية أو المسرحيات الكوميدية من نوع البولفار بقصد الترفيه؛ إلا أن هذا لا ينفي جهود بعض كبار المخرجين مثل ماكس راينهاردت وإريش إنغل من أجل تجديد المسرح الألماني فناً وفكراً؛ كي يصبح معبّراً حقيقياً عن طبيعة الصراعات التي يخوضها المجتمع الألماني في تلك المرحلة الحاسمة من تطوره.

في تلك المرحلة بدأ بريشت بدراسة الاقتصاد السياسي والفلسفة الماركسية التي زودته برؤية واضحة لحركة المجتمع وقوانين تطوره، وقد انعكس هذا بوضوح سواء في مسرحياته التعليمية أم في مسرحياته الكبرى وإعداداته منذ عام 1926، وكذلك في مقالاته النقدية وكتاباته النظرية حول فن جديد للتمثيل يلائم تطور آرائه في المسرح الملحمي على صعيد الكتابة والإخراج وعناصر العرض المسرحي الأخرى، والتي عارض فيها مفاهيم المسرح الأرسطي المعتمد على الإيهام بالواقع المعروض، وعلى عنصر التطهير الذي يولد حالة التصالح بين الفرد ونفسه وبين الفرد والمجتمع، ممثلاً بتنظيماته السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد أكد بريشت على الدور الإيجابي للمشاهِد المتلقي في العملية المسرحية كي يتحقق هدف العرض المنطلق من توسيط المعرفة بأسلوب ممتع شيق، يدفع المشاهد لاستخدام محاكمته العقلية، خلال متابعته الأحداث المعروضة أمامه، والمتعة التي يقصدها بريشت ليست هي المتعة الحسية الآنية التي ينتهي تأثيرها بانتهاء العرض، وإنما هي متعة ذهنية جمالية يمتد مفعولها من خلال المقارنات والتساؤلات التي يستدعيها ويوقظها العرض في ذهن المشاهد، ابن القرن العشرين، ابن عصر العلم.

إن جوهر نظرية بريشت في المسرح الملحمي يتركز في مجموعة من العناصر التي يجب أن تتحقق في النص والعرض معاً؛ بحيث يتجلى الواقع المعروض قابلاً للتغيير من قبل الإنسان الفاعل، عبر جدلية علاقة التأثر والتأثير المتبادل بين الفرد والمجتمع، وليس كحالة ساكنة قدرية أو مؤبدة، لا حول للإنسان تجاهها. وهذه العناصر تنطلق من مفهومه للتغريب الذي يهدف بشكل أساسي إلى الكشف عن غرابة ما يبدو مألوفاً في الممارسات الحياتية على الصعد كافة. ولكي يحقق ذلك أكد بريشت ضرورة توضيع الحدث المعروض في سياق تاريخي في ماضٍ محدد، في حين أن الدراما الأرسطية توحي للمشاهد بأن الحدث يقع الآن. ومن أجل إظهار أن ما يعرض هو لعبة مسرحية وليس الواقع، أي من أجل الإعلان عن المسرحة لجأ بريشت إلى عناصر كسر الإيهام عن طريق الراوي والأغاني واللافتات والأفلام وغيرها. أما الحكاية التي يعتبرها جوهر المسرح فيجب ألا تقدم متسلسلة كما في المسرح الدرامي، وإنما كحدث متقطع يتطور بوثبات، وليس المهم في الحكاية نتيجتها، وإنما كيف حدثت، بمعنى التأكيد على مسارها عن طريق التقطيع إلى لوحات، تعرض كل منها نموذجاً أو موقفاً في سياق الامتداد الزمني بحيث يتجلى تحول الشخصية عبر مُسبباته بوضوح للمشاهد، فيتعلم ما لم تتعلمه الشخصية في ظروفها الموضوعية. وهذه الحكاية لا تقدم كبنية تصاعدية كما في المسرح الدرامي ببداية وذروة ونهاية، وإنما لكل لوحة من لوحات الحكاية بنيتها التصاعدية المصغرة، ولهذا قد تغيب العقدة أو الذروة من الحكاية المسرودة لأن الصراع هنا ليس معلناً أو مباشراً كما في المسرح الدرامي بين الفرد والآخر أو بين الفرد وقوة ما كالمجتمع أو القدر، وإنما يتجلى في المسرح الملحمي من خلال التناقض بين الكلام والأفعال أو التصرفات، كما في شخصية تاجر اللحوم ماولر في «يوهانا قديسة المسالخ». وعلى نقيض المسرح الدرامي فإن الخاتمة لدى بريشت مفتوحة، أي أن الحدث يبقى ممتداً في ذهن المشاهد ومخيلته. أما الشخصية المسرحية فهي في المسرح الملحمي ليست متكاملة ذات سيرة تامة، بل هي تعبر عن نفسها بمجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة، أي كسلوك غستوس اجتماعي تاريخي يتبدى في وضعياتها

وحركاتهـا وكلامهـا. والشخصـية لا تتحـرك علـى الخشـبة ضـمن ديكـور واقعي، وإنما شرطي مؤسلب، أما الإكسسوارات التـي تتحول عبر توظيفها واستخدامها إلى أغراض فهي واقعية. وقد استخدم بريشت الإضاءة البيضاء الثابتة من مصـادر مرئيـة من قبل المشاهد؛ الذي جعله يرى عملية تبديل الـديكورات بـين اللوحـات مـن قبـل الممثلـين أنفسـهم بالتعـاون مـع عمـال المسرح، هذا بالإضافة إلى وجود الفرقة الموسيقية بشكل ظاهر على طرف الخشبة. وهذا كله طبعاً من أجل كسر الإيهام وإعلان المسرحة التـي تتبلور باستمرار من خلال أداء الممثل الذي يعايش الدور ويعرضـه أمامنـا دون أن يتماهى فيه أو يتقمصه، وهذا يتطلب ممثلاً عالي الثقافة وممتلكاً لأدواته الفنية؛ بحيث يستطيع إعادة إنتاج الحالة التي تمر بها الشخصية دون انفعال، وهنا تعلم بريشت الكثير من أسلوب التمثيل في المسرح الشرقي. وأهمية هذه العناصر لا تنبع من تطبيق بريشت لها على مسرحياته فحسب، وإنما من خلال إعداده الدراماتورجي لكثير من المسرحيات الكلاسيكية لتتلاءم مع المشاهد المعاصر ابن عصر العلم، انطلاقاً من موقعه الإيديولوجي، أي من الماركسية.

إذا بحثنا عن تأثير المسرح الملحمي بعد بريشت في ألمانيا نفسها، بشقيها سابقاً، وموحدة حالياً فسنجد جيلاً كبيراً من المخرجين تحديداً الذين استفادوا من نظرية بريشت في الإخراج وعمله مع الممثل، سواء في إخراجهم لأعماله أو أعمال غيره من المعاصرين أو الكلاسيكيين، مثل مانفرد فكثرت وبينو بيسون وهاينر موللر وبيتر شتاين وتوماس لانفهوف وغيرهم. والجدير بالذكر أن هؤلاء قد انطلقوا من مقولة بريشت الهامة بضرورة التغيير المستمر، فلم يتوقفوا عند نماذج أو موديلات إخراج البرلينر أنسامبل التي تمسك بها البعض كمن يعبد صنماً، وإنما طوروا أسلوب عمل بريشت بما ينسجم مع تطور واقعهم، وخاصة على صعيد تطور السينما والتلفزيون. فبيسون مثلاً زاوج بين أسلوب بريشت وتقاليد الكوميديا ديلارتي وإنجازات ماكس راينهاردت على صعيد التقنيات المسرحية. وقسم منهم مثل رودولف بينكا ولانغهوف وشتاين عملوا في تدريس التمثيل، فخرّجوا دفعات متتالية من الممثلين معتمدين على نظرية بريشت. وهذا ما لمسناه بشكل مباشر

عندما زار رودولف بينكا دمشق مرتين، ودرَّس في المعهد العالي للمسرح. وعلى صعيد التأثر ببريشت كمؤلف مسرحي هناك هاينر موللر وبيتر هاكس وماكس فون دير غرون؛ الذين أثْروا المسرح الألماني المعاصر بأعمال كان وما زال لها كبير الأثر بالنسبة للجمهور الألماني عامة.

أما خارج ألمانيا وفي أوربة الشرقية تحديداً فقد كانت أعمال بريشت غير مرغوب بها؛ لأن شخصياته لا تتفق مع مفهوم البطل الإيجابي الذي روجت له الواقعية الاشتراكية الجدانوفية، ومع ذلك فقد لاقت آراؤه صدى لافتاً لدى ناقد وباحث مسرحي كبير مثل إيليا فرادكين الذي ترجم بعض أعماله النظرية ومسرحياته الأخيرة. وقد يعود تفسير غياب تأثير نظرية المسرح الملحمي في الاتحاد السوفيتي إلى غنى تقاليد مسرح أوكتوبر ممثلاً بتجديدات فاختانغوف ومايرخولد لقواعد ستانسلافسكي وللتطورات اللاحقة على أيدي مخرجين كبار مثل أوخلوبكوف ويغريموف وإفروس وغيرهم. وإذا توجهنا من الاتحاد السوفييتي إلى اليابان أحد مصادر بريشت الأساسية؛ فسنرى أن المخرج شِندا كوريا الذي سبق أن تتلمذ في ألمانيا على أيدي إرفين بيسكاتور قد نقل تقنيات مسرح بريشت إلى وطنه وقدمه للجمهور الياباني، ثم تبعه المخرج هيرا واتاري؛ فأسس فرقة طوكيو للمسرح أو طوكيو أنسامبل على غرار برلينر أنسامبل واختص بعرض مسرحيات بريشت بأسلوبه الملحمي. أما في الغرب فإن أصداء المسرح الملحمي قد وصلت إلى فرنسا خلال زيارة البرلينر أنسامبل لباريس في منتصف الخمسينات، وتركت وراءها أثراً عميقاً في الأوساط المسرحية الفرنسية العريقة، إذ اعتُبر النقيض الفكري والفني لمسرح العبث وللمسرح الوجودي، وتبناه كل من برنار دورت وجان لوي بارو، وورولان بارت في مجلة «المسرح الشعبي»، كما انعكس تأثيره على الكاتب آرمان غاتي. وكذلك على الكاتب الإنكليزي جون آردن، أضف إلى ذلك كتاب الناقد الشهير مارتن إسلين عن بريشت ومسرحه الملحمي إلى جانب ترجمة أعماله الكاملة إلى الإنكليزية بشكل متوازٍ مع صدورها بالفرنسية. وهناك في الولايات المتحدة الأمريكية جمعية تحمل اسم بريشت يرأسها الباحث

المعروف ليوبولد غريم، وتصدر كتاباً سنوياً بعنوان «أبحاث في مسرح بريشت».

وبصورة عامة يمكننا أن نقول إن تأثير مسرح بريشت كان واضحاً في معظم أنحاء العالم، الأمر الذي ينعكس في المؤتمر السنوي الذي يعقد في برلين، والذي يشارك فيه باحثون وفنانون مسرحيون من مختلف أنحاء العالم. وقد تجلى هذا التأثير على صعيد تحرير العرض المسرحي من القوالب السائدة، وكذلك على صعيد العمل الدراماتورجي في تحضير النصوص وإعدادها وأسلوب العمل داخل الفرقة ومع الممثل، وعلى مستوى استخدام الموسيقا. وهنا علينا ألا ننسى المخرج الإيطالي المسرحي الكبير جيورجيو ستريلر مدير مسرح ميلانو، والذي توفي قبل سنوات معدودة.

بريشت والكتابة المسرحية العربية

لا شك أن مسرح برتولت بريشت (1898 – 1956) الذي وصل إلينا في البلدان العربية منذ نهاية الخمسينيات عن طريق ترجمة بعض مسرحياته وكتاباته النظرية، قد ترك أثراً واضحاً على حركة المسرح العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران/يونيو 1967 التي سببت صدمة هائلة للشعب العربي عامة ولمثقفيه خاصة؛ عندما تهاوت دعاوى الإعلام العربي، وتجلت حقائق طبيعة المواجهة مع العدو الصهيوني واضحة، فاستيقظ وعي المثقف على واقع مزرٍ كان مستّراً بأكاذيب الإعلام ومبالغاته الفارغة من أي محتوى مستند إلى الوقائع. عند هذا المنعطف في حياة الإنسان العربي، وحول الوسائل وأشكال التعبير التي تنقله إلى حيز التأثير المباشر على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وحول كيفية تشكيله أو تأسيسه لوعي جديد بالواقع الجديد.

ولما كان المسرح من دون الأجناس الأدبية الأخرى يتميز بخاصيةً العلاقة المباشرة بين المرسل والمتلقي، بين الممثل على الخشبة والجمهور في الصالة خلال العرض المسرحي، بحيث تحقق رسالة العرض المسرحي عبر صياغتها ومعالجتها الإخراجية والأدائية هدفها آنياً في الجمهور، وليس كحال القصيدة والقصة والرواية والمقالة المقروءة فردياً، فقد اتجه العديد

من الأدباء العرب للكتابة للمسرح الذي كان موجوداً على المستوى الفني في بعض العواصم العربية، دون أن يحقق أثراً اجتماعياً أو سياسياً ملموساً. ومن بين هؤلاء الأدباء في سورية على صعيد الذكر لا الحصر محمد الماغوط وممدوح عدوان وفرحان بلبل؛ الذين رفدوا الكتاب المسرحيين المتواجدين على الساحة أصلاً بزخم جديد. ومن حقق منهم نضج الوعي السياسي الاجتماعي والأدوات الفنية استمر، ومن قصّر توقف.

لم يتوفر في تجارب المسرح العربي الفتي آنذاك ما يسعف المسرحيين في تناول ومعالجة القضايا الراهنة الملحة مضموناً وشكلاً، فالتفتوا إلى مسارح العالم بحثاً عن النموذج الذي يمكن التعلم من تجربته والاقتداء به أو اقتباسه أو تعريبه، فوقعوا على بريشت الذي كان تأثير مسرحه كبيراً في أوربة منذ الخمسينيات. وتعود أسباب اللقاء مع مسرح بريشت إلى أمور عدة، منها أنه مسرح سياسي اجتماعي بامتياز، مع الشكل الفني الجديد اللافت للنظر، والاهتمام الأوربي الكبير بمسرحه من قبل أسماء فنية لامعة مثل برنار دورت وجان فيلار في فرنسا وجورجيو ستريلر في إيطاليا، إلى جانب الناقد الإنكليزي الشهير مارتن إسلين الذي ألف كتاباً حول مسرحه. كما أن توفر ترجمات أعمال بريشت المسرحية والنظرية إلى الفرنسية والإنكليزية والإيطالية ثم إلى الروسية قد لعب دوراً كبيراً في ذلك، خاصة وأن اللغتين الأجنبيتين المنتشرتين في الوطن العربي كانتا الفرنسية والإنكليزية، أما تأثير اللغة الروسية ومسرحها فقد أتى لاحقاً بعد عودة بعض دارسي الأدب والمسرح في الاتحاد السوفييتي إلى أوطانهم.

إن مسرح بريشت يستند، كما أسلفنا، إلى نظرية متكاملة في التأليف والتمثيل والإخراج والديكور والأزياء والإضاءة، أي في عناصر العرض المسرحي كافة. وهذا الجانب الفني يستند بدوره إلى موقف فكري متكامل من العالم ينبع من الماركسية. ومن هنا يصعب التأثر بمسرح بريشت بصورة إبداعية، إن لم يتم التعرف على نظريته في تكاملها فكرياً وفنياً مع توفر الوعي بكيفية الاستفادة منه محلياً في ظروف واقع مغاير، ثقافياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وتجاه جمهور يحمل ذائقة جمالية مختلفة. واللافت للنظر هو أن بريشت منذ بداياته لم يكن يؤمن بالعبقرية الفردية في

المسرح، وإنما بأسلوب العمل الجماعي مع معاوناته ومعاونيه في الكتابة ومع الملحنين الموسيقيين ومصممي الديكور والأزياء. وكثيراً ما كان يعدل في نصوصه خلال التمرينات بناء على آراء الممثلين. ومعظم مسرحياته تحمل أسماء معاوناته إلى جانب اسمه مثل إليزابيت هاوبتمان وروث برلاو ومارغريت شتفين. وواجبات فريق العمل لديه تمتد من البحث السياسي الاقتصادي الاجتماعي إلى الترجمة والمشاركة في الصياغة التأليفية فكرياً ولغوياً. وهذا ليس سراً كما يزعم البعض، حاول بريشت أن يخفيه، بل هو معلن في طبعات مسرحياته ومذكرات من عملوا معه وعايشوه.

ولكي نحلل عملية التأثر بمسرح بريشت في بعض البلدان العربية كسورية ولبنان ومصر، لا بد من تناول طرق التواصل التي تم عبرها هذا التأثر الذي يحمل وجهين واضحين، أولهما سلبي وثانيهما إيجابي. لقد تم ترجمة عدد من مسرحيات بريشت، وعدد قليل جداً من كتاباته النظرية إلى العربية عن طريق اللغات الألمانية والإنكليزية والفرنسية، وقسم من هذه الأعمال ازدوجت ترجماتها عن اللغة نفسها، كما في حال «الاستثناء والقاعدة»، أو عن لغتين كما في حال «حياة غاليليو غاليليه» مثلاً. وفي معظم الحالات قام بالترجمة أناس غير مختصين بالمسرح، ولا يعرفون عن بريشت إلا النزر اليسير، فظهرت غالبية هذه الترجمات بعيدة عن روح الأصل، أو غريبة عن خصوصية اللغة المسرحية، كما في حال ترجمات الدكتور عبد الرحمن بدوي؛ التي لم ترَ النور على أيٍّ من خشبات المسارح العربية. ومن هنا تولد لدى المسرحي والقارئ العربي انطباع عميق بأن مسرح بريشت جاف بارد لا يحرك المشاعر، بل يخاطب العقل الألماني. وهذه الفكرة الأخيرة روجت لها بعض المقالات التي تنم عن جهل مدقع بكتابات بريشت، مؤكدة أن الفارق شاسع بين منهجي بريشت وستانسلافسكي في التعامل مع الممثل وكيفية أدائه للدور. ونذكر على سبيل المثال حادثة الاستبدال بترجمة بدوي ترجمة صلاح جاهين عن الإنكليزية في المسرح القومي في مصر عند تقديم «دائرة الطباشير القوقازية». أما ترجمات عبد الغفار مكاوي فقد جاءت في بعض الأحيان تأويلية تصالحية، كما في حال «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» فشوهت مقولة نص بريشت.

وأليس مدهشاً أن تكون ترجمة «رؤى سيمون ماشار» نقلاً عن النص المعد للمسرح الفرنسي بدلاً من نص بريشت الأصلي، دون الإشارة إلى ذلك؟

إلى جانب هذا كله فإن المسرحي العربي الذي لا يجيد الإنكليزية أو الفرنسية لم يستطع الاطلاع على مؤلفات بريشت النظرية في المسرح، إذ لم يترجم منها إلى العربية سوى مقالات متفرقة حتى نهاية السبعينيات، ولهذا كان استيعابه لمسرحه قاصراً، إن لم نقل مشوهاً. لكن بريشت كان قد أصبح موضة لدينا كما حدث مع المسرح الوجودي ومسرح العبث، فظهرت هنا وهناك بعض الكتابات مقلدة ترجماته إلى العربية، ناقلة عنه استخدام الراوي وقطعه للحدث الدرامي أو تدخله فيه، أو خطاب الممثل المباشر إلى الجمهور، أو استخدام الأغاني، أو نزول الممثلين إلى الصالة والاختلاط بالجمهور، وفي ظنها أن هذا هو مبدأ التغريب البريشتي فقط؛ وبالتالي فإن هذه المحاولات المقلّدة لم تأخذ عن بريشت سوى تقنية مسرحية معزولة عن توظيفها الصحيح في السياق الفكري والفني للنص والعرض على حد سواء. أضف إلى ذلك ظاهرة تقليد، المقلدين وهي الحالة الأشد سوءاً. ولما كانت كل موضة طارئة محكومة بالزوال، لعدم قدرتها على التأسيس لما هو أصيل ومفيد، فقد أفلت موجة تقليد بريشت مع نهاية السبعينات؛ وهذا هو الوجه السلبي للتأثر بمسرح بريشت. ولكن خلال الفترة نفسها وجدت هناك سبل أخرى للتأثر والاستيعاب المبدع لبريشت لدى عدد من المسرحيين العرب الذين؛ درسوا المسرح في الغرب أو الشرق، واطلعوا على أعماله في ترجمات موثوقة، ورأوا بعض مسرحياته بإخراج فنانين انطلقوا من مفاهيم بريشت، بل وطوروها وفق خصوصية ظروفهم وجهودهم. وكان هناك بعض المسرحيين الذين يجيدون الفرنسية أو الإنكليزية، وسنحت لهم أكثر من فرصة للاطلاع على تجارب بريشت في مسرحه «برلينر أنسامبل» بعد وفاته أو في مسارح أوربية أخرى. وفي كلا الحالين كان هؤلاء من حيث الانتماء الفكري ماركسيين، ويمتلكون ثقافة واطلاعاً أدبياً ومسرحياً واسعاً، مما أهلهم للولوج إلى عوالم بريشت من الباب العريض ولهضم أسس وتطورات مسرحه في سياقه وظرفها التاريخي، فلم يخلطوا بين مراحله الإبداعية ويقفزوا بينها، بل استوعبوا

أسباب ظهوره ثم تجاوزه مرحلة معينة، رابطين بين الكتابة المسرحية والنظرية والممارسة العملية للإخراج، إلى جانب مواقفه من الظواهر المسرحية والسياسية والاجتماعية، فأدركوا سلّم تطوره من المرحلة المبكرة إلى التعليمية فالملحمية فالجدلية، وكذلك حقيقة علاقته بستانسلافسكي وما يرخولد وفاغتانغوف وشكسبير وفرانسوا فيون وجدانوف ولوكاتش، ففهموا لماذا لم يطرح بريشت في مسرحياته مثال البطل الإيجابي كما طالبت به الواقعية الاشتراكية المؤطرة. ومع كل هذا جاءت أعمال هؤلاء المسرحيين العرب منذ مطلع السبعينيات متباينة في أدوات تعبيرها وبنياتها الفنية، رغم اتفاقها من حيث الأسس الفكرية والسياسية.

في الدورة الثالثة لمهرجان دمشق المسرحي عام 1971، وخلال الندوة الفكرية التي انعقدت على هامشه قام جدل هام بين السوري سعد الله ونوس واللبناني جلال خوري حول الهوية السياسية للمسرح الذي يحتاجه العرب في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخهم، شارك فيه عدد كبير من المسرحيين العرب المساهمين في تلك الدورة. وقد رأى ونوس آنئذ أن مصطلح المسرح السياسي بمفهوم إرفين بيسكاتور فضفاض لا ينسجم مع مهمات المرحلة، إذ أن كل مسرح هو من موقعه سياسي، حتى وإن لم يعلن ذلك، وطرح ونوس بدلاً عنه مصطلح «مسرح التسييس» الذي عليه أن يؤسس لدى المتفرج المعاصر لوعي جديد. ولتحقيق ذلك لا بد للمسرحي من معرفة جمهوره وسبر خلفياته الثقافية والاجتماعية والسياسية وذائقته الفنية، لكي لا يبقى علامة استفهام مجهولة الهوية، فتضيع الرسالة الفكرية الفنية التي ينبغي للمسرحي تسريبها إليه بهدف التأثير فيه. ومن هنا تحديداً عاد ونوس إلى تجربة الرواد العرب في منتصف القرن التاسع عشر، فدرس بعمق محاولات تجذيرهم للفن المسرحي في التربة العربية، وعرف كيف يوائم ما بين إنجازاتهم وما يمكن الاستفادة منه من مسرح بريشت للبيئة السورية في الظروف الراهنة. وإذا استعدنا في ذاكرتنا مسرحيات ونوس منذ السبعينيات، مثل «سهرة مع أبي خليل القباني» و«مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك»، بل حتى بعض مسرحياته الأخيرة، مثل «منمنمات تاريخية» و«ملحمة السراب» و«طقوس الإشارات والتحولات»

لأدركنا مدى استيعابه الإبداعي لمسرح بريشت، ومدى اندغامه كذلك في بنية مجتمعه العربي، وذلك من خلال البنية الملحمية والحكاية أو الأمثولة، والتأكيد على التأريخية وبنية النص المفتوح التي تتكامل عبر الارتجال في عملية الإخراج. وقد أرفق ونوس كتابته المسرحية بمجموعة مقالات نظرية جمعها ونشرها تحت عنوان «نحو مسرح عربي جديد» أوضح فيها مواقفه من فن المسرح ودوره الاجتماعي. كما ساهم من خلال «مجلة الحياة المسرحية» وعبر مراجعته لعدد من ترجمات بريشت إلى العربية في تصحيح صورة هذا الفنان بالنسبة للقارئ العربي.

أما جلال خوري فقد ظهر منذ مطلع السبعينيات في بيروت كمخرج ومؤلف مسرحي في آن معاً، فجمع بذلك ناصيتي الإبداع في شخص واحد، كما هو الحال عند بريشت تقريباً، فلم يكتف بإخراج مسرحياته، بل قدم أعمالاً لبريشت كان لها كبير الأثر في حركة المسرح اللبناني حينذاك؛ ومن لا يذكر انطوان كرباج في دور آرتورو أوي؟ هذا الديكتاتور الذي يصعب إيقافه عند حده، حسب العنوان الأصلي للمسرحية. أما بصمة بريشت في مؤلفات جلال خوري فقد كانت جلية لا تخطئها العين، سواء في «وايزمانو بن غوري وشركاه» أم في «سوق الفعالة» وغيرها، بل وحتى في «الرفيق سجعان»، آخر أعماله ضمن هذا الاتجاه، التي قدمت بالألمانية على مسرح مدينة روستوك في ألمانيا الديمقراطية. لقد حاول جلال خوري في جلّ أعماله أن يزاوج بين بيسكاتور وبريشت بغية تحقيق الأثر السياسي آنياً في الصالة، وتفعيل الجمهور وحثه على اتخاذ موقف مما يجري حوله على الصعيد السياسي. كما دعم من موقعه كفنان مسرحي شهيراً آنذاك إصدارات دار الفارابي لترجمات بريشت الجديدة، مخططاً لنشر مؤلفاته الكاملة، إلا أن ظروف الحرب الأهلية اللبنانية أعاقت هذا المشروع. واللافت للنظر في الموقف من اللغة المسرحية بين ونوس وخوري هو تبني الأول للعربية الفصحى وتوجه الثاني نحو الدارجة اللبنانية.

أما في مصر، البلد الذي تلقى الأصداء الأولى لمسرح بريشت منذ نهاية الخمسينيات وترجم الكثير من أعماله إلى جانب نشر الكثير من الدراسات عنه من مواقع موالية ومعارضة على حد سواء، فقلما نعثر على كاتب بارز

تجلت في مسرحياته تأثيرات بريشت، إلا إذا اعتبرنا البنية الملحمية في مسرحيات نجيب سرور الشعرية مثل ثلاثية «ياسين وبهية ـ آه ياليل يا قمر ـ آه يا بلد» و«أوبرا الشحاتين» دلالة غير مباشرة على تأثره بمسرح بريشت الشعري في إطار توجهه الوطني ذي الصبغة اليسارية. وفي الوقت نفسه نجد المخرج كمال عيد، خريج هنغاريا، يسيء فهم مسرحيات بريشت المبكرة مثل «بعل» و«طبول في الليل» و«في أدغال المدن» مصنفاً إياها ضمن التيار التعبيري الأوربي، رغم أنها تمثل موقف بريشت الناقد للفكر والفن التعبيريين في ألمانيا، نظراً لأن هذا التيار قد مجد العبقرية الفردية المعزولة عن ظروف التاريخ والبيئة. كما نجد مخرجاً آخر هو سعد أردش الذي درس في إيطاليا، واطلع هناك على تجارب جورجيو ستريلر في «بيكولوتياترو ميلانو» يحاول في بعض أعماله الإخراجية استلهام منهج بريشت في الإخراج والتمثيل، ولكن دونما نجاح ملحوظ، إذ يستحيل أخذ الجزء نيابة عن الكل.

لسنا هنا بصدد الدفاع عن بريشت وفنه المسرحي، فهو لا يحتاج إلى ذلك؛ إلا أن اهتمام ألمانيا الموحدة بالاحتفال بمئويته في العاشر من شباط/فبراير 1998 إلى جانب الاحتفالات الأخرى في مختلف أنحاء العالم تدل بلا شك على أهمية موقعه كأديب ومسرحي ومفكر. وما الضجة الإعلامية التي أثارها كتاب الأمريكي جون فوجي «بريشت وشركاه» إلا فقاعة سوق تجاري يبحث عن مناسبة للربح السريع.

في كتابه الهام «المساحة الفارغة» قال المخرج البريطاني الشهير بيتر بروك ما معناه: «لا يسعنا فهم واستيعاب المسرح في العالم بعد الحرب العالمية الثانية دون وقفة متأنية عند مسرح بريشت».

خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة

عن كتاب: «في الواقعية»، تأليف برتولت بريشت

إن من يريد اليوم مكافحة الكذب والجهل، ومن يريد كتابة الحقيقة عليه في الحد الأدنى أن يتغلب على خمس صعوبات، عليه أن يتحلى بالجرأة على كتابة الحقيقة رغم أنها تضطهد في كل مكان؛ وأن يمتلك الذكاء للتعرف عليها رغم أنها تخفى في كل مكان؛ وأن يملك فن استخدامها سلاحاً، وأن يكون قادراً على الحكم باختياره أولئك الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة؛ وأن يمتلك الدهاء لنشرها بين هؤلاء. إن هذه الصعوبات جسيمة بالنسبة للذين يكتبون تحت سيطرة النازية، ولكنها تشمل أيضاً الملاحقين والفارين، وحتى أولئك الذين يكتبون في البلدان التي تسود فيها الحرية البورجوازية.

-1-

الجرأة على كتابة الحقيقة

يبدو من البدهي أن على الكاتب كتابة الحقيقة، بمعنى أن من واجبه ألا يضطهدها أو يخفيها، وألا يكتب شيئاً كاذباً. عليه ألا ينحني أمام الأقوياء وألا يخدع الضعفاء. إنه لمن الصعب جداً طبعاً ألا ينحني المرء للأقوياء؛ وخداع الضعفاء يكسب المرء امتيازات كبيرة. فقدان إعجاب أصحاب الملكية يعني التنازل عن الملكية. والتخلي عن أجر عمل منجز يعني، في ظروف ما، التخلي عن العمل، وغالباً ما يعني رفض المجد لدى الأقوياء رفضاً للمجد كلية. وهذا بحاجة لجرأة. إن الزمن الذي تسود فيه ذروة الاضطهاد، هو الزمن الذي يكثر فيه الحديث عن الأشياء العظيمة والسامية. وفي مثل هذا الزمن تصبح الجرأة ضرورية للتحدث عن الأمور البسيطة والصغيرة، كطعام الكادحين وسكنهم، وفي خضم الصراخ العارم تصبح التضحية القضية الرئيسية. عندما يغمر الفلاحون بالثناءات، يكون من الجرأة التحدث عن الآلات والأسمدة الرخيصة التي ستسهل عليهم عملهم، عندها يكون من الجرأة أن يسأل: عما إذا لم يكن الجوع والجهل والحرب سبباً في وجود كائنات مشوهة بصورة رهيبة. والجرأة ضرورية أيضاً لقول

الحقيقة عن الذات، عن المهزوم. كثير من الملاحقين يفقدون القدرة على إدراك أخطائهم. وتبدو لهم الملاحقة كأبشع أنواع الظلم. وبما أن الملاحِقين هم الذين يقومون بالملاحقة، فهم لذلك أشرار، أما الملاحَقون فسبب ملاحقتهم هو طيبتهم. لكن هذه الطيبة ضربت وهزمت ومنعت، ولهذا فإنها كانت طيبة ضعيفة سيئة غير صامدة وغير أهل للثقة، فالضعف ليس صفة خاصة بالطيبة ككون البلل خاصاً بالمطر. فما يحتاج قوله إلى جرأة هو أن الطيبين قد هزموا بسبب ضعفهم لا بسبب طيبتهم. بالطبع يجب أن تكتب الحقيقة في صراعها ضد اللا حقيقة، ويجب ألا تكون شيئاً عاماً، رفيعاً وقابلاً للتأويل. فاللا حقيقة هي بالتأكيد نتيجة لهذا العام، الرفيع والقابل للعديد من التأويلات. وعندما يقال إن أحدهم قد قال الحقيقة، فهذا يعني مبدئياً أن البعض أو الكثير أو واحداً فقط قد قال شيئاً آخر، كذبة، أو شيئاً عاماً، أما هو فقد قال الحقيقة، قال شيئاً عملاً، فعلياً، غير قابل للدحض، قال جوهر القضية.

إن الاحتجاج على سوء العالم وعلى انتصار الشراسة بشكل عام، والتهديد بانتصار الفكر في ذلك الجزء من العالم حيث ما زال هذا مسموحاً به، كل هذا لا يحتاج إلى القليل من الجرأة. هناك الكثير ممن يظهرون، وكأن المدافع موجهة نحوهم، في حين أن الموجه نحوهم هو فقط مناظير الأوبرا. إنهم يرفعون حناجرهم بمطاليبهم في عالم من الأصدقاء والناس المسالمين. إنهم يطالبون بعدالة عامة، لم يفعلوا شيئاً من أجلها أبداً؛ ويطالبون بحرية عامة، من أجل الحصول على جزء من غنيمة سبق وأن اقتسموها منذ مدة طويلة. الحقيقي من وجهة نظرهم هو فقط ما يبدو جميلاً. ولكن عندما تكون الحقيقة عملية رياضية أو شيئاً جافاً، وثائقياً، شيئاً يحتاج بلوغه إلى جهد ودراسة، فإنها بالنسبة إليهم لا حقيقة، لا تخدر ولا تولد النشوة. إنهم لا يملكون من صفات من يقول الحقيقة سوى المظهر الخارجي. إن الشقاء معهم هو أنهم لا يعرفون الحقيقة.

-2-

ذكاء التعرف على الحقيقة

بما أن كتابة الحقيقة أمر صعب، لأنها تضطهد في كل مكان، تعتقد الأغلبية أن كتابة الحقيقة أو كتمانها مسألة ضمير، واعتقادها هذا، أمر

يحتاج إلى جرأة، فقط. لكنها تنسى الصعوبة الثانية، صعوبة العثور على الحقيقة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستخفاف بمسألة العثور على الحقيقة. ليس من السهل مبدئياً أن نجد الحقيقة الجديرة بالقول. فمثلاً، الآن، وعلى مرأى من العالم أجمع، تغرق أكثر دول العالم تحضراً، دولة بعد أخرى، في أبشع أنواع البربرية. ويعلم الجميع في هذا المجال أن الحرب الداخلية التي تنفذ بأرهب الوسائل يمكن أن تتحول بين ليلة وضحاها إلى حرب خارجية، قد تترك هذا الجزء من العالم وراءها أنقاضاً على أنقاض. هذه حقيقة لاشك فيها، ولكن هناك طبعاً حقائق أخرى. فمثلاً، ليس من الكذب في شيء أن يقال إن للكرسي مساحة للجلوس وإن المطر يهطل من الأعلى نحو الأسفل. كثير من الأدباء يكتبون حقائق من هذا القبيل. ومثلهم في هذا مثل الرسامين الذين يغطون جدران السفن الغارقة بلوحات طبيعة صامتة. إن صعوبتنا الأولى لا تسري عليهم، ومع هذا فهم يتمتعون بضمير جيد. إنهم يتابعون رسم لوحاتهم بعيداً عن تأثير نفوذ الأقوياء، ولكن في الوقت نفسه أيضاً بعيداً عن صراخ المغتصبين. إن فقدان سلوكهم لأي معنى يولد في أنفسهم بالذات تشاؤماً «عميقاً» يبيعونه بأسعار مرتفعة، في حين أن هذا التشاؤم قد يكون في الواقع أكثر ملاءمة لآخرين، بمقارنتهم مع هؤلاء الأساتذة وهذه المبيعات. ومع هذا فليس من السهل أبداً إدراك أن حقائقهم هي من فصيلة حقائق الكراسي والمطر، لأن صداها عادة يبدو وكأنه صدى حقائق عن قضايا مهمة. فالتشكيل الفني يتجسد بإكساب شيء ما أهمية ما.

ولدى إمعان النظر فقط، يدرك الإنسان أنهم لا يقولون سوى: «الكرسي هو الكرسي» و: «ليس في وسع أي كان أن يفعل شيئاً ضد هطول المطر نحو الأسفل».

إن هؤلاء لا يجدون الحقيقة الجديرة بالقول. في حين أن آخرين منهمكين فعلاً بالواجبات الأكثر إلحاحاً، لا يخافون أصحاب السلطة ولا الفقر، ومع هذا فهم غير قادرين على العثور على الحقيقة. إن ما ينقصهم هو المعرفة. وهم متخمون بالمعتقدات الغيبية القديمة. وبالأحكام المسبقة الشهيرة التي صيغت في الأزمان الغابرة بشكل جميل. والعالم من منظورهم بالغ التعقيد،

وهم لا يعرفون الوقائع ولا يدركون العلاقات. وبالإضافة للمعتقدات، هناك ضرورة للمعارف المكتسبة وللأساليب المدروسة. إن كل الكتاب في هذا العصر، عصر التعقيدات والتغيرات الكبيرة، بحاجة لمعرفة المادية الديالكتيكية والاقتصاد والتاريخ. ويمكن الحصول على هذه المعرفة من الكتب وعن طريق المشاركة العملية، هذا إذا توفرت الجدية الضرورية. إن بمقدور الإنسان كشف الكثير من الحقائق بطريقة أكثر سهولة، وذلك بكشف أجزاء أو جوانب منها تقود للعثور عليها كلها. إذا أراد الإنسان أن يبحث، فلا بأس بطريقة ما، ولكن بمقدوره أن يجد الحقيقة دون طريقة، بل وحتى دون بحث. ولكن الإنسان لا يصل بطريق المصادفة لعرض الحقيقة بحيث يعرف الناس، بناءً على هذا العرض، كيف عليهم أن يتصرفوا. إن أولئك الذين لا يدونون إلا الوقائع الصغيرة لا يستطيعون جعل هذا العالم قابلاً للتعامل معه. ولكن ليس للحقيقة من هدف آخر سوى هذا. لذلك فإن هؤلاء الناس غير أكفياء للتصدي للمطالبة بكتابة الحقيقة.

إذا كان إنسان ما مستعداً لكتابة الحقيقة وقادراً على التعرف عليها، تبقى أمامه ثلاث مصاعب.

-3-

فن استخدام الحقيقة كسلاح

يجب أن تقال الحقيقة بسبب نتائجها المنبثقة عنها من أجل تحديد الموقف. وكمثال على حقيقة لا تنبثق عنها أية نتائج، أو تنبثق عنها نتائج مغلوطة، يمكن ذكر الرأي الشائع بأن بعض البلدان تسودها أوضاع سيئة ناتجة عن البربرية. وتبعاً لهذا الرأي تكون النازية موجة من البربرية اجتاحت بعض البلدان بقوة الطبيعة.

وتبعاً لهذا الرأي تكون الفاشية سلطة جديدة ثالثة إلى جانب (وفوق) الرأسمالية والاشتراكية؛ وتبعاً لهذا الرأي يمكن ليس فقط للحركة الاشتراكية بل للرأسمالية أيضاً أن تستمر دون الفاشية. إن هذه طبعاً مقولة فاشية، أي استسلام أمام الفاشية. إن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية، وبهذا فهي شيء جديد وقديم في الوقت نفسه.

فالرأسمالية لا توجد في الدول الفاشية إلا بشكلها الفاشي، ولا يمكن الكفاح ضد الفاشية إلا كشكل من أشكال الرأسمالية، كأشد أشكالها رعباً ووقاحة واضطهاداً وخداعاً.

فكيف يريد أحدهم أن يقول الحقيقة عن الفاشية التي يعاديها إذا كان لا يريد قول أي شيء عن الرأسمالية التي أنتجتها؟ أي شكل عملي يمكن للحقيقة أن تأخذ؟

إن مثل من يناهض الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية، ومن يتأسف على البربرية وليدة البربرية، مثله كمثل من يريد أكل حصة من الخروف، ولكن دون أن يذبح الخروف. يريدون أكل الخروف، لكنهم لا يريدون رؤية الدم. ويمكن إرضاؤهم بأن يغسل الجزار يديه قبل أن يقدم لهم اللحم. إنهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تنتج البربرية، إنهم ضد البربرية فقط. إنهم يرفعون أصواتهم ضد البربرية، وهم يفعلون هذا في بلدان تسود فيها علاقات ملكية مشابهة، لكن الجزارين هناك ما زالوا يغسلون أيديهم قبل تقديم اللحم.

قد يكون للاتهامات الصريحة ضد الإجراءات الهمجية تأثير لفترة قصيرة، طالما بقي المستمعون يعتقدون بأن مثل هذه الإجراءات لن تأخذ طريقها إلى بلدانهم. وما زالت الديمقراطية تقدم لهؤلاء الخدمات التي يلجأ الآخرون إلى العنف لتحقيقها، كضمان ملكية وسائل الإنتاج مثلاً. إن احتكار المعامل والمناجم والأراضي يسبب في كل مكان أوضاعاً بربرية؛ لكن هذا على أية حال أقل وضوحاً. فالبربرية لا تتوضح إلا عندما لا يعود من الممكن حماية الاحتكار إلا بالعنف المكشوف فقط.

هناك بعض البلدان التي ليست في حاجة بعد، بسبب الاحتكارات البربرية، إلى التخلي حتى عن الضمانات الشكلية في بلد يسوده القانون، ولا عن نِعم كالفن والفلسفة والأدب، وتتصف هذه البلدان بنوع خاص من المتعة لزوارها الذين يكيلون التهم لدولهم بسبب تخليها عن مثل هذه النعم التي سيستفيدون منها في الحروب المرتقبة، فهل على الإنسان أن يقول إن هؤلاء قد وجدوا الحقيقة، عندما يطالبون مثلاً بأعلى صوتهم: بحرب لا رحمة فيها ضد ألمانيا، «لأنها موطن الشر الحقيقي في هذا العصر، فرع من الجحيم ومرتع للمسيح الدجال؟». الأولى بالإنسان أن يقول: إن هؤلاء الناس

حمقى، ضعفاء ومفسدون. فنتيجة هذه الثرثرة ستعني إفناء هذا البلد كله وبجميع سكانه، فالغازات السامة لا تنتقي المذنبين عندما تفتك بالبشر.

إن الإنسان المتهور الجاهل بالحقيقة، يعبر عن نفسه بشكل عام مفخم وغير دقيق. إنه يثرثر بكلام لا معنى له عن «الـ» ألمان ويندب «الـ» شر، فلا يدري السامع في أفضل الأحوال ما الذي يجب عليه أن يفعله. هل يقرر ألا يكون ألمانياً؟ هل يختفي الجحيم إذا كان هو طيباً؟ إن الكلام الدائر حول البربرية التي هي وليدة البربرية، له الطابع نفسه أيضاً. فتبعاً لهذا الكلام تأتي البربرية من البربرية، وتنتهي عن طريق التسامي الأخلاقي الناتج عن الثقافة. إن هذا التعبير مفرط في العمومية، لا يدفع على العمل، وهو في الأساس غير موجه لأحد بالتحديد.

إن تفسيرات من هذا القبيل لا تكشف سوى حلقات قليلة من سلسلة الأسباب، وهي تكرس قوى محركة معينة كقوى لا يمكن التحكم بها. وإنها تنطوي على ظلام حالك يخفي القوى المسببة للكوارث، وقليل من النور يكشف للعيان أناساً مسؤولين عن الكوارث! فنحن نعيش في عصر مصير الإنسان فيه هو الإنسان نفسه.

إن الفاشية ليست كارثة طبيعية؛ يمكن إدراكها من «طبيعة» الإنسان. وحتى فيما يتعلق بالكوارث الطبيعية؛ هناك تفسيرات جديرة بالإنسان لأنها تستصرخ فيه قوة النضال.

كان باستطاعة الإنسان أن يرى في كثير من المجلات الأميركية صوراً للزلزال الكبير الذي نزل بيوكوهاما تبدو المدينة فيها كأكوام من الأنقاض. وكتب تحت هذه الصور «لقد صمد الفولاذ»، وفعلاً، إن من لم ير من النظرة الأولى سوى الأنقاض، سيرى الآن ـ وقد لفت التعليق نظرة ـ بعض العمارات العالية التي صمدت. إن أهم التفسيرات التي يمكن للمرء أن يقدمها حول الزلزال هي تفسيرات المهندسين المدنيين التي تدرس تحرك التربة وقوة الصدمة والحرارة المتصاعدة وأشياء أخرى تؤدي جميعها إلى تصميمات يمكنها أن تقاوم الصدمة. إن من يريد وصف الفاشية والحرب والكوارث الكبيرة التي هي ليست كوارث طبيعية يجب عليه أن يوجد حقيقة عملية ومفيدة. يجب أن يكشف أن سبب هذه الكوارث التي تصيب الجماهير العاملة التي لا تملك وسائل إنتاج، هو مالكو هذه الوسائل.

إذا أراد الإنسان كتابة الحقيقة بشكل ناجح عن الأوضاع السيئة، فيجب أن يكتبها بحيث يمكن التعرف على أسبابها التي يمكن تجنبها. فعندما تدرك هذه الأسباب يصبح النضال ضد الأوضاع السيئة ممكناً.

-4-

القدرة على الحكم لدى اختيار الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة

نتيجة للعادات المتبعة منذ مئات السنين في حقل التجارة بالإنتاج الكتابي في سوق الأفكار والعروض الوضعية، وذلك بإبعاد الكاتب عن الاهتمام بمصير ما يكتب، اعتقد هذا الكاتب بأن زبونه أو مكلفه بالعمل أو وسيطه سيوزع المادة المكتوبة على الآخرين. فظن: أنا أتكلم، ومن يريد أن يسمع، يسمعني. لكن الحقيقة هي أنه تحدث، أما من استمع إليه، فهم القادرون على الدفع. لم يسمع الجميع ما قال، ومن استمع، لم يرغب بسماع كل ما قيل. لقد قيل الكثير حول هذا الموضوع، ومع هذا فإنه أقل من قليل؛ وأريد أن أؤكد هنا على أن عملية «الكتابة لإنسان ما» قد تحولت لعملية «كتابة». فلا يمكن للإنسان أن يكتب الحقيقة فقط، بل يجب أن يكتبها لإنسان ما يستطيع أن يعتمد عليها لعمل ما. إن التعرف على الحقيقة عملية مشتركة بين الكتاب والقراء. ولكي يكتب الإنسان شيئاً جيداً، يجب عليه أن يحسن الاستماع وأن يسمع ما هو جيد. يجب أن تقال الحقيقة بحساب وأن تسمع بحساب. ومن المهم بالنسبة لنا، نحن الكتاب أن نعرف لمن نكتب الحقيقة، ومن الذي يخبرنا بها.

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع السيئة للذين يعانون من أشدها سوءاً، ويجب أن نعرفها منهم. يجب ألا يخاطب الإنسان أناساً من عقيدة معينة، بل عليه أن يتجه إلى أولئك الذين تنبع عقيدتهم من وضعهم. يجب أن يتغير المستمعون إليكم دوماً! ومن الممكن مخاطبة حتى الجلادين عندما يتوقف الدفاع عن عمليات الإعدام أو عندما يتجاوز الخطر الحد. لقد كان فلاحو منطقة بافاريا ضد أي انقلاب، ولكن عندما طال أمد الحرب وعاد الأبناء لبيوتهم ليجدوا ألا مكان لهم في بيوتهم؛ صار من الممكن كسب الفلاحين لصالح الانقلاب.

إنه لمن المهم بالنسبة للكتاب أن يجدوا الصوت الملائم لقول الحقيقة. عادة يسمع الإنسان صوتاً ناعماً متألماً عن أناس ليس بإمكانهم إيذاء ذبابة.

إن من يعيش البؤس ويسمع صوتاً كهذا، فإنه سيزداد بؤساً. إن من يتحدث هكذا، قد لا يكون عدواً، لكنه بالتأكيد ليس رفيق نضال. الحقيقة أمر حربي. إنها لا تكافح الكذب فقط، بل تكافح أيضاً ضد من ينشره.

-5-

دهاء نشر الحقيقة بين الكثيرين

إن الكثيرين من الفخورين بكونهم يمتلكون الجرأة على قول الحقيقة، ومن السعداء بالحصول عليها، وربما من المتعبين نتيجة الجهد الذي كلفهم جعلها قابلة للتناول، ومن المنتظرين بفارغ الصبر تدخل من يدافعون عن مصالحهم، كل هؤلاء يعتقدون بأنه ليس من الضروري اللجوء إلى دهاء خاص من أجل نشر الحقيقة. وهكذا فإن عملهم يفقد غالباً كل مفعوله. في العصور كافة ، عندما كانت الحقيقة تضطهد وتموه، كان الناس يلجؤون إلى الدهاء في سبيل نشرها. لقد زيف كونفوشيوس لائحة زمنية للتاريخ البطولي بأن لجأ فقط إلى تبديل كلمات معينة. فبدلاً عما ورد في النص: «لقد أمر حاكم كون بموت الفيلسوف لأنه نطق بكذا وكذا»، وضع كونفوشيوس «باغتيال» عوضاً عن بموت. وكذلك بدل كلمتي «قتل غيلة» بـ «أعدم شنقاً» في النص: «لقد قتل الطاغية فلان غيلة». وهكذا شق كونفوشيوس لنفسه طريقاً في عملية تقييم التاريخ.

إن من يستخدم في عصرنا تعبير السكان بدلاً من الشعب، وأراضي الإقطاع بدلاً من الأرض، يكون قد توقف عن دعم الكثير من الأكاذيب، وذلك بتفريغ الكلمات من محتواها الغيبي المتعفن. إن كلمة شعب تعبر عن حركة معينة نحو التوحيد وتشير إلى مصالح مشتركة، ولهذا يجب ألا تستخدم هذه الكلمة إلا عندما تتعلق القضية بعدد من الشعوب، لأنه لا يمكن تصور المصالح المشتركة إلا في حالة كهذه. أما مصالح قطاع معين من الأرض فهي مختلفة ومتناقضة، وهذه حقيقة مضطهدة. إن من يستخدم تعبير الأرض، ويصف تأثير لون الحقول ولا تتعلق بحب الإنسان لها ولا بالنشاط في العمل فيها، بل تتعلق في المقام الأول بسعر الحبوب وبسعر العمل. إن الذين يجنون الأرباح من الأرض ليسوا هم الذين يجمعون الحبوب منها، وقاعات البورصة لا تعرف رائحة التربة، فهناك تفوح رائحة مختلفة. وعلى العكس تكون كلمة أراضي الإقطاع هي التعبير الصحيح، لأن الإنسان لا يمكن أن يخدع به كثيراً. وفي المكان الذي يسود فيه

الاضطهاد يجب على المرء استبدال كلمة نظام بكلمة طاعة، لأنه من الممكن أن يسود النظام دون حكام، وبهذا يكتسب أصالة أكثر من الطاعة. وبدلاً من كلمة الشرف يفضل استخدام تعبير كرامة الإنسان، فبهذا يبقى الفرد موجوداً ضمن حقل الرؤية. أفلا يعرف الإنسان حق المعرفة أي أنذال يقحمون أنفسهم للدفاع عن شرف شعب من الشعوب! وبأي تبذير يوزع المتخمون الشرف على من يشبعهم وهو جائع. إن دهاء كونفوشيوس ما زال قابلاً للاستخدام حتى اليوم. لقد بدل كونفوشيوس أحكاماً غير مبررة، بأحداث وبأحكام مبررة. أما الإنكليزي توماس مور فقد وصف في «يوتوبيا» بلداً تسوده أوضاع عادلة ـ كان هذا البلد مختلفاً كل الاختلاف عن البلد الذي عاش فيه، لكنه كان يشبهه كثيراً، حتى من ناحية الظروف!

لقد أراد لينين، الذي كانت شرطة القيصر تهدده، أن يصف الاستغلال والاضطهاد النازلين بجزيرة سخالين من قبل البرجوازية. فاستخدم اليابان بدلاً من روسيا، وكوريا بدلاً من سخالين. فذكّرت أعمال البورجوازية اليابانية جميع القراء بأعمال البورجوازية الروسية في سخالين، لكن المقال لم يمنع لأن اليابان كانت في حالة عداء مع روسيا. إن الكثير مما لا يمكن أن يكتب في ألمانيا عن ألمانيا، يمكن أن يقال عن النمسا.

هناك أنواع مختلفة من الدهاء يمكن بها خداع الدولة المرتابة.

لقد استطاع فولتير محاربة اعتقاد الكنيسة بالمعجزة، بأن كتب قصيدة مهذبة عن عذراء أورليانز وصف فيها المعجزة التي لابد وأن حدثت لتفسير بقاء يوهانا عذراء وسط جيش وفي قصر وبين عدد من الرهبان. وعن طريق جزالة أسلوبه وبوصفه لمغامرات جنسية مصدرها حياة الحكام المترفة، غرر فولتير بهؤلاء للتخلي عن دين كان يوفر لهم وسائل تحقيق حياتهم المنحلة. وهكذا خلق فولتير إمكانية وصول أعماله بطرق غير قانونية لأولئك الذين كتبت هذه الأعمال من المهم. وكان الأقوياء من بين قرائه يشجعون نشر هذه الأعمال أو يغضون النظر عنها. فتخلوا بهذا عن جهاز الشرطة الذي كان يدافع عن مسراتهم، وقد أكد لوكريس العظيم كل التأكيد على أنه سيقدم الكثير من جمال أشعاره من أجل نشر الإلحاد الإبيقوري.

يمكن لمستوى أدبي رفيع أن يكون فعلياً درعاً للتعبير عن شيء ما، لكنه غالباً ما يوقظ ريبة أيضاً، عندها يمكن للمرء أن يتعمد تخفيض المستوى

الأدبي. ويحدث هذا مثلاً، عندما يلجأ أحدهم للشكل المختصر للرواية البوليسية فيدس في مواضع لا تلفت الانتباه وصفاً للأوضاع القائمة الفاسدة، وقد يبرر مثل هذا الوصف كل التبرير اللجوء للرواية البوليسية. ولأسباب أكثر بساطة انحدر شكسبير العظيم بأسلوبه عندما تعمد كتابة حديث الأم كوريولان بشكل ضعيف، هذا الحديث الذي تجابه الأم به ولدها المقدم على غزو مدينته ـ لقد أراد شكسبير ألا يتخلى كوريولان عن خطته نتيجة أسباب حقيقية أو انجرافٍ عاطفي عميق، بقدر ما كان نتيجة خمول جعله يستسلم لعادة قديمة. ولدى شكسبير أيضاً نجد نموذجاً فريداً لنشر الحقيقة، في خطبة أنطوني على قبة القيصر. فقد كان أنطوني يؤكد باستمرار على أن بروتوس قاتل القيصر هو رجل شريف، لكنه كان يصف أيضاً فعلته، بحيث كان وصف الفعلة أشد وقعاً من وصف فاعلها؛ فكان الخطاب يترك نفسه لينجرف وراء الوقائع فيسبغ عليها قدرة على الإقناع أكبر مما «لديه». هناك أديب مصري استخدم أسلوباً مشابهاً قبل أربعة آلاف سنة، في فترة صراعات كبيرة بين الطبقات. آنذاك، لم تستطع الطبقة الحاكمة الصمود إلا بجهد كبير في وجه عدوها الكبير، أي في وجه ذلك الجزء من السكان الذي كان يقوم بأعمال الخدمة. وفي القصيدة يتقدم حكيم إلى بلاط الحاكم داعياً للنضال ضد الأعداء الداخليين. فيصف بشكل مطول ومؤثر الفوضى التي سببتها انتفاضة الفئات السفلى. ويبدو هذا الوصف على الشكل التالي:

هكذا هو الأمر فعلاً: الكبراء مليؤون بالشكوى والبسطاء بالبهجة. كل مدينة تقول: لنطرد الأقوياء من بيننا.

هكذا هو الأمر فعلاً: تفتح مكاتب الحكومة وتسرق لوائحها؛ فيصبح العبيد أسياداً.

هكذا هو الأمر فعلاً: ما عاد بالإمكان التعرف على ابن رجل محترم، لقد أصبح ابن السيدة ابناً لعبدتها.

هكذا هو الأمر فعلاً: لقد شد المواطنون إلى أحجار الطواحين. ومن لم ير نور الشمس طوال حياته، خرج.

هكذا هو الأمر فعلاً: إن صناديق الضحايا الأبنوسية تهشم، ويحول الخشب الإلهي إلى أسرة.

انظروا: لقد سقط مقر الحكم خلال ساعة واحدة.

انظروا: فقراء البلد أصبحوا أغنياءها.

انظروا: من لم يكن لديه خبز، أصبح يملك الآن مستودع غلال، وما يوجد في مخزن حبوبه كان ملكاً لآخر.

انظروا: إن وضع الإنسان يتحسن عندما يأكل طعامه.

انظروا: من لم يكن لديه ذرة، أصبح يملك الآن مستودعات غلال؛ ومن كان يجبي ضرائب الذرة، أصبح يوزعها الآن بنفسه.

انظروا: من لم يكن لديه ثيران للجر، أصبح يملك الآن قطعاناً، ومن لم يستطع الحصول على حيوانات للحراثة، أصبح يملك الآن قطعاناً للرعي.

انظروا: من لم يستطع بناء غرفة لنفسه، أصبح يملك الآن أربعة جدران.

انظروا: المستشارون يبحثون عن المأوى في مخازن الحبوب؛ ومن لم يسمح له بقيلولة عند الجدار، أصبح يملك الآن سريراً.

انظروا: من لم يكن بمقدوره صنع قارب لنفسه، أصبح يملك الآن سفناً.

أيها الملاكون انظروا إليهم، يجب ألا يكونوا هكذا.

انظروا: من كان يملك ألبسة، يلبس الآن الأسمال، ومن لم يحك لنفسه شيئاً، يملك الآن حريراً فاخراً.

الغني ينام ظمآنَ؛ فمن كان يعتني برنانه، أصبح يملك الآن جعة قوية.

انظروا: من لم يفهم موسيقا الجنان، أصبح يملك الآن جنكاً. ومن لم يغن له أحد، أصبحت الموسيقا تمدحه.

انظروا: من كان ينام دون زوجة نتيجة النقص، يجد الآن سيدات؛ ومن كانت تنظر لوجهها على سطح الماء، أصبحت تملك الآن مرآة.

انظروا: إن كبار رجالات البلد يركضون، دون أن يكون وراءهم مهمة؛ فما عاد أحد يخبر الكبار شيئاً. من كان رسولاً، أصبح يرسل آخرين.

انظروا: هناك خمسة رجال أرسلهم أسيادهم. إنهم يقولون: تابعوا الآن طريقكم وحدكم، أما نحن فقد وصلنا.

من الواضح أن هذا وصف لحالة فوضى لابد وأن تبدو للمضطهدين كوضع مرغوب فيه جداً، ومع هذا فمن الصعب فهم موقف الشاعر، فهو

يدين هذه الأوضاع بوضوح جلي، ولو كانت هذه الإدانة سيئة.. لقد اقترح جوناثان سويفت في كراس بصدد تحسين وضع البلع وازدهاره، أنه يجب على الإنسان أن يملح أطفال الفقراء ويبيعهم كلحم مملح، وقد أورد حسابات دقيقة تبرهن على أن باستطاعة الإنسان توفير الكثير عندما لا يحجم عن الإقدام على أي عمل مهما كان. لقد تغابى سويفت، فبكثير من الحماسة والدقة يرافع عن أسلوب تفكير يكرهه، وذلك في مسألة سفالتها واضحة لكل إنسان. إذ إن باستطاعة أي إنسان أن يكون أكثر ذكاء من سويفت أو على الأقل أكثر إنسانية، وخاصة ذلك الإنسان الذي لم يفحص بعد النتائج المترتبة عن وجهات نظر معينة.

إن الدعاية للتفكير مهما كان المجال الذي تجري فيه، مفيدة لقضية المضطهدين. إن مثل هذه الدعاية ضرورية جداً؛ لأن الحكومات التي تخدم الاستغلال تعتبر التفكير أمراً منحطاً. إن ما يعتبر منحطاً هو المفيد للواقعين في براثن الاستغلال. فالقلق الدائم من أجل أن يصل المرء للشبع وازدراء الشرف الذي يقدم للمدافعين عن الوطن وهم يجوعون، والشك بالقائد عندما يقود الناس إلى الكارثة، ورفض الإنسان للعمل الذي لا يسكت جوعه، والاحتجاج الشديد ضد الضغط الذي يدفع لسلوك لا معنى له، واللامبالاة تجاه الأسرة التي فقد الاهتمام أي معنى بالنسبة لها، كل هذه الأمور تعد منحطة. ويكال السباب للجائعين كجشعين ليس لديهم ما يدافعون عنه، كجبناء يشكون بمن يضطهدهم، وكأناس يشكون بقوتهم الذاتية ويطالبون بأجر عن عملهم، وكسالى وما شابه ذلك من شتائم. في ظل سيطرة حكومات كهذه يعتبر التفكير عامة أمراً منحطاً وسيئ السمعة. فيتوقف التدريس في كل مكان، وإن ظهر في مكان ما فإنه يلاحق. وعلى الرغم من هذا، هناك مجالات يمكن للإنسان فيها أن يشير إلى انتصارات الفكر دون أن يتعرض للعقوبة، إنها تلك المجالات التي يضطر الديكتاتوريون فيها لاستخدام الفكر. فبوسع الإنسان مثلاً، البرهنة على نجاحات الفكر في ميداني العلوم الحربية والتقنية. وحتى حياكة مخزون الصوف في المنظمات واكتشاف الأقمشة الاصطناعية يتطلب تفكيراً. إن تخفيض مستوى المواد الغذائية وتدريب الناشئة استعداداً للحرب، كل هذا يتطلب تفكيراً؛ وهذه أمور يمكن وصفها. إن من الممكن بدهاء تجنب مدح الحرب ومدح هدفها

المتهور؛ والتفكير المتمخض عن سؤال: ما هي أفضل طريقة لتنفيذ الحرب؟ يمكن أن يؤدي إلى سؤال فيما إذا كان للحرب معنى، بحيث تصبح صيغة السؤال: ما هي أفضل وسيلة لتجنب حرب حمقاء.

إنه لمن الصعب طبعاً طرح هذا السؤال علناً. ولهذا، أليس من الممكن الاستفادة من الفكر الذي دعي له، أي بأن يصاغ هذا الفكر بشكل يسمح بالتدخل؟ إن هذا ممكن.

إن إمكانية بقاء الاضطهاد في عصر كعصرنا، هذا الاضطهاد الذي يخدم استغلال القسم الأصغر من السكان للقسم الأكبر، يتطلب من السكان اتخاذ موقف جذري شديد الخصوصية، يشمل المجالات كافة. إن اكتشافاً ما في ميدان علم حدائق الحيوان، كاكتشاف الإنكليزي داروين، قد يشكل خطراً مفاجئاً على الاستغلال؛ وعلى الرغم من هذا، لم يهتم بهذا الأمر، ولفترة طويلة، سوى الكنيسة، في حين أن جهاز الشرطة لم يلاحظ شيئاً. كما أدت أبحاث الفيزيائيين في الفترة الأخيرة إلى نتائج في ميدان المنطق، كان من الممكن أن تشكل خطراً على سلسلة من أسس المعتقدات التي تخدم الاضطهاد. ولقد قدم فيلسوف الدولة البروسي هيغل - الذي كان منهمكاً بأبحاث صعبة في ميدان المنطق - لماركس ولينين، أي لكلاسيكيي الثورة البروليتارية، طرائق لا تقدر بثمن. يجري تطور العلوم بشكل مترابط. ولكن غير متناسب، وليس بمقدور الدولة مراقبة كل شيء. وباستطاعة رواد الحقيقة اختيار ميادين النضال البعيدة نسبياً عن مجال المراقبة. والقضية الرئيسية هي تدريس تفكير صحيح، تفكير يمحص في الجانب المتغير والزائل لكافة الأشياء والأحداث. إن الحكام ينفرون بقوة من المتغيرات الجذرية. ويودون لو يبقى كل شيء على ما هو عليه، ولو استمر هذا ألف عام لكان غاية المطلوب. ونهاية الأرب هي فيما لو ثبت القمر في مكانه وتوقفت الشمس عن الدوران! فعندها لن يجوع أحد فيطالب بطعام عشائه. وعندما يطلقون النار، يجب ألا يسمح للعدو بالرد، إذ يجب أن تكون رصاصتهم هي الأخيرة. إن طريقة المعالجة التي تركز بشكل خاص على إبراز عنصر الزوال هي وسيلة جيدة لتشجيع الاضطهاد، كما أن وجود تناقض يظهر وينمو في كل شيء وفي كل وضع قائم، هو أمر يجب أن يجابه المنتصرون به. إنه لمن الممكن دراسة أسلوب معالجة (كالدياليتيك أو

كنظرية سيرورة الأشياء) لدى بحث مواضيع فاتت الحكام فترة من الزمن. فبوسع الإنسان استخدامها في البيولوجيا والكيمياء، ولكن يمكن دراستها أيضاً لدى وصف مصير عائلة ما، دون إثارة الكثير من الشبهات. إن ارتباط كل شيء بأشياء أخرى كثيرة ومتغيرة دوماً، هو فكرة خطيرة لدى الحكام، ويمكن أن تتبدى في أشكال متنوعة دون أن تقدم للشرطة إمكانية الانقضاض. إن وصفاً متكاملاً لمجمل الظروف والعمليات التي تحيط بإنسان افتتح لنفسه دكاناً لبيع الدخان، يمكن أن تكون ضربة قاصمة للنظام الديكتاتوري. إذ أن كل إنسان يفكر، ولو قليلاً، سيعرف السبب. فيجب على الحكومات التي تسوق الجموع البشرية نحو البؤس، حول المصير، والذنب هنا يقع على النقص وليس على الحكومة. إن من يبحث عن أسباب هذا النقص يعتقل قبل أن يصطدم في بحثه بالحكومة، ومن الممكن بشكل عام التصدي للثرثرة الدائرة حول المصير، فيمكن للإنسان أن يبرهن على أن مصير الإنسان هو الإنسان.

وقد يتخذ هذا الأمر أشكالاً متعددة. فيمكن ـ مثلاً ـ، سرد قصة بيت أحد الفلاحين، ولنقل قصة بيت فلاح إيسلندي. القرية بأكملها تتحدث عن وجود لعنة حلت بهذا البيت. الفلاحة ألقت بنفسها في البئر، بينما شنق الفلاح نفسه. وذات يوم يقام في هذا البيت عرس، فقد تزوج ابن الفلاح فتاة تملك عدداً من الحقول. تترك اللعنة البيت. أما سكان القرية فقد اختلفوا في الحكم على هذه الانعطافة السعيدة. فالبعض يعزو السبب لطبيعة الفلاح الشاب المشرقة، بينما يعزوها الآخرون للحقول التي دخلت بيت الزوجية مع الزوجة، فجعلته صالحاً للبقاء. ويمكن التوصل إلى شيء ما حتى في قصيدة تصف منظراً طبيعياً، وذلك بتضمين الأشياء التي صنعها الإنسان في الطبيعة.

لكي تنتشر الحقيقة، لابد من الدهاء.

الخلاصة:

إن حقيقة عصرنا الكبرى (التي لم يعمل بعد وفقاً لإدراكها، والتي لا يمكن الوصول دون إدراكها إلى أية حقيقة ذات أهمية) هي أن عالمنا يغرق في البربرية، وذلك لأن علاقات ملكية وسائل الإنتاج باقية عن طريق العنف. إذناً، فما جدوى كتابة جريئة، يفهم منها أن الوضع الذي نغرق فيه وضع بربري (وهذا حقيقة) إذا لم يتضح من هذه الكتابة سبب سقوطنا في هذا الوضع. يجب

أن نقول: إن التعذيب قام لأن هناك من يريد بقاء علاقات الملكية. وعندما نقول هذا، فإننا نخسر طبعاً أصدقاء كثيرين من الذين يقفون ضد التعذيب؛ لأنهم يعتقدون بإمكانية المحافظة على علاقات الملكية دون تعذيب (وهذا غير صحيح).

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع البربرية القائمة في بلدنا، وأنه يمكن العمل على إلغاء هذه الأوضاع وذلك بتغيير علاقات الملكية.

وبالإضافة إلى هذا يجب أن نقول الحقيقة لأكثر الناس معاناة من جراء علاقات الملكية القائمة، للذين لهم المصلحة الكبرى بتغييرها، أي للعمال ولأولئك الذين يمكن أن نتوجه إليهم كرفاق في المصالح، لأنهم في الواقع لا يملكون شيئاً من وسائل الإنتاج، ولو كانوا مشاركين في الربح. وخامساً، يجب أن نعمل بدهاء.

ويجب أن نحل هذه الصعوبات الخمس في الوقت نفسه؛ لأنه لا يمكننا البحث عن حقيقة الأوضاع البربرية، دون أن نفكر بالذين يعانون منها. وفي حين نكافح دوماً ضد حالات الجبن المفاجئة باحثين عن الروابط الحقيقة المتعلقة بأولئك المستعدين لاستخدامها، يجب علينا أيضاً أن نفكر بإيصال الحقيقية لهم، بحيث تصبح في أيديهم سلاحاً، وأن نستخدم الدهاء بحيث لا يكتشف العدو عملية التوصيل هذه فيعرقلها.

كل هذا مطلوب، عندما يطالب الكاتب بكتابة الحقيقة. 1935■

نحو استقبال عربي أفضل
للأدب العالمي
الألماني: برتولت بريشت نموذجاً

د. عبده عبّود[*]

في العاشر من شهر شباط 2008 تحلّ الذكرى العاشرة بعد المئة لمولد أديب عالمي كان له أثر كبير في المسرح العربي الحديث، ألا وهو الكاتب المسرحي والشاعر والقاص برتولت بريشت (B. Brecht) (1898/2/10 - 1956/8/14)، وتلك مناسبة يحسن بنا أن نغتنمها، ليس للتعريف بهذا الأديب وتقديمه للرأي العام العربي، فهو معروف عربياً بصورة كافية، بل لنقف وقفة نقدية صريحة وجادة أمام تلقي أدب بريشت في العالم العربي، ترجمياً ونقدياً وإبداعياً، منطلقين من أن ذلك التلقي، بإيجابياته وسلبياته، يشكل مثالاً لتلقي الأدب العالمي بكل ما ينطوي عليه من مشكلات قد تختلف من أديب لآخر إلى هذا الحد أو ذاك، ولكنها في جوهرها متشابهة إلى حد بعيد.

لاستقبال الآداب الأجنبية عدة أبعاد وجوانب، أولها وأهمها البعد الترجمي، فعليه تتوقف أنواع التلقي الأخرى، أي التلقي النقدي، والتلقي الجماهيري، والتلقي الإبداعي المنتج[1]. فالناقد العربي الذي لا يعرف النص الأدبي الأجنبي بلغته الأصلية يحتاج إلى ترجمة عربية سليمة لذلك النص،

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق، وعضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.

(1) حول التلقي الأدبي وأنواعه راجع كتابنا: الأدب المقارن . مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات جامعة البعث، 1991.

كـي ينطلـق منهـا ويجعلهـا أساسـاً لجهـده النقـدي. وهـذا ينطلـق أيضـاً علـى المخرج الذي يريد أن يعرض نصاً مسرحياً أجنبياً، وعلى القارئ العادي الذي لا يجيد اللغة الأصلية للأديب الأجنبي، وعلى الكاتب الذي يود أن يستفيد إبداعياً من النص الأدبي الأجنبي. إن الترجمة هي الحلقة المركزية ومفتاح تلقي الآداب الأجنبية على اختلاف أنواعها، وكل محاولة للارتقاء بذلك التلقي يجب أن تنطلق من الترجمة وأن تسعى للارتقاء بها[1]. فما أحوال الترجمة العربية لأعمال بريشت؟

للوهلة الأولى يبدو التلقي الترجمي العربي لأدب بريشت مُرضياً. فأعماله المسرحية، الرئيسية وغير الرئيسية، مترجمة إلى العربية، لا بل هناك ترجمات متعددة لبعض تلك الأعمال. وهذا ينطبق أيضاً على أعمال بريشت الشعرية والقصصية[2]. وعموماً يمكن القول: إن بريشت مترجم إلى العربية. أما إذا أنعمنا النظر في تلك الترجمات فإننا سرعان ما نلاحظ أنها قد صدرت في أقطار عربية مختلفة: مصر، سورية، لبنان، الكويت، الأردن...، وصدرت في تلك الأقطار عن دور نشر كثيرة. أما إذا سأل المرء في المكتبات عن ترجمات عربية لأعمال بريشت، فإنه لن يجد من تلك الترجمات سوى النزر اليسير، وقد لا يجد شيئاً. إن الترجمات العربية لأعمال بريشت مبعثرة ومشتتة على صعيد النشر والتوزيع بصورة تجعل الحصول عليها وتلقيها أمراً بالغ الصعوبة.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مترجمي بريشت من العرب. فمن الصعب أن يحصر المرء عددهم وأسماءهم، وذلك لكثرة عددهم من جهة، ولكثرة لغات الأصل التي ينطلقون منها من جهة أخرى. لقد كتب بريشت أعماله باللغة الألمانية، ولكن الترجمات العربية لتلك الأعمال لم تنجز عن

---

(1) حول خصوصية تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية راجع مقالنا: النص الأدبي الوافد وخصوصية تأويله. جريدة (البعث)، دمشق، العدد 12200، 2003/11/5، ص8.

(2) راجع بهذا الخصوص المؤلَّف البيبليوغرافي الذي وضعه فولفغانغ أوله: مؤلفون ألمان باللغة العربية، عمّان: معهد غوته، 1998، ص 10 ـ 16، وراجع أيضاً كتاب الدكتور الرشيد بوشعير: أثر برتولت بريشت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالي، 1996، ص 369 ـ 371.

الألمانية وحدها، بل تمت عن لغات وسيطة أيضاً، على رأسها الإنكليزية والفرنسية. ولئن كانت «كثرة الطباخين تحرق الطبخة»، وفقاً للمثل الشعبي، فإن كثرة المترجمين تؤدي حتماً إلى فساد الترجمة؛ فلكل مترجم طريقته وأسلوبه وتوجهاته في الترجمة، وهذا ما أدى إلى ألا يكون لدينا بالعربية بريشت واحد، بل عدد من «البريشتات» يساوي عدد مترجمي بريشت العرب. ولئن كان قسم من هؤلاء المترجمين مؤهلاً من الناحيتين اللغوية والثقافية لأن ينتدب نفسه لمهمة ترجمة أعمال بريشت إلى العربية، كالدكاترة: عبد الغفار مكاوي ونبيل حفار وعادل قره شولي ومجدي يوسف ومصطفى ماهر، فإن بعض مترجمي بريشت إلى العربية غير مؤهل لذلك، لغوياً على الأقلّ، لأنهم لا يعرفون اللغة الألمانية، مما حملهم على أن يترجموا ما ترجموه من أعمال بريشت عن لغة وسيطة. أما الإشكالية التي تنطوي عليها الترجمة عن لغة وسيطة، فهي غنية عن الشرح، وتتلخص في مقولة «التشويه المضاعف» أي أن النص الأدبي الأجنبي يتعرض للتشويه مرتين: مرة عند نقله من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، ومرة ثانية عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية[1].

ومن الظواهر الإشكالية اللافتة للانتباه في تلقي بريشت ترجمياً في العالم العربي تعدد ترجمات النص الواحد، فقد شهدت مسرحية «الأم شجاعة وأبناؤها» أربع ترجمات مختلفة، قام بها عبد الرحمن بدوي وسعد الخادم وشفيق مقار ومحمد صديق. وشهدت كل مسرحية من مسرحيات «حياة غاليليه» و«الموافق والمعارض» و«صعود وانهيار مدينة ماهاغوني» و«قائل لا وقائل نعم» و«البنات الثلاثة» ترجمتين مختلفتين. أما قصائد بريشت وأشعاره فقد شهد بعضها خمس ترجمات مختلفة. ما تفسير هذه الظاهرة؟ أهو جهل المترجمين اللاحقين بجهود السابقين؟ أم عدم رضاهم عن تلك الجهود، ورغبتهم في تقديم ترجمات أفضل؟ مهما تكن الأسباب فإن

(1) فيما يتعلق بالترجمات الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة راجع مقالنا: التشويه المضاعف . واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية. مجلة (فكر وفن)، العدد 51، 1990، ص 53 . 57.

لهذه الظاهرة دلالاتها، فهي من ناحية تدل على وجود اهتمام عربي كبير بأعمال بريشت المسرحية والشعرية، ولكنها تدلّ من ناحية أخرى على ما يسود ساحة الترجمة العربية من فوضى وافتقار إلى التنسيق حتى في الحدود الدنيا[1]. إن هذا المشهد الفوضوي يدلّ بدوره على افتقار إلى الإحساس بالمسؤولية الثقافية لدى أولئك المترجمين والناشرين العرب الذين صنعوا هذا المشهد[2]. أما عدم وجود تلك الترجمات في المكتبات فإنه لا يقدّم لنا عزاء، بل يعني أن المصيبة أكبر. وهي مصيبة ثقافية نتحمل مسؤوليتها بالدرجة الأولى دور النشر العربية التي صدرت فيها الترجمات العربية لأعمال بريشت. كتب جلال خولي في تقديمه لترجمة مسرحية «حياة غاليليه» التي قام بها بكر الشرقاوي بترجمتها عن لغة وسيطة: «عرفت أوروبا ثلاثة عصور مسرحية كبرى هي...: المسرح اليوناني، ومسرح شكسبير، ومسرح بريشت»[3]. إذا استحضرنا هذه المقولة، وهي مقولة سليمة، نستطيع أن نعي حجم الضرر الثقافي الذي ألحقه القائمون على ترجمة أعمال بريشت إلى العربية ونشرها بالوضع الثقافي العربي. فوضع ترجميّ كهذا لا يمكن أن يؤسس لتلقٍّ نقدي أو جماهيري أو إبداعي سليم لبريشت وأدبه. ولئن كان الناشرون العرب المعنيون يتحملون الجزء الأعظم من المسؤولية عن ذلك الضرر، فإننا لا نستطيع أن نعفي بعض مترجمي أعمال بريشت من تلك المسؤولية. فقد كان من واجبهم أن يقدّموا المشورة لدور النشر، التي قلّ أن يكون لديها خبراء في الأدب الألماني. إلا

(1) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالنا: مشكلات حركة الترجمة في سورية. مجلة (الآداب الأجنبية)، دمشق، العدد 87، 1997، ص 23 . 34.

(2) حول الأبعاد الثقافية للترجمة راجع بحثنا: الثقافة العربية وقضية الترجمة. المجلّة الثقافية، عمّان، العدد 32، نيسان . تموز 1994، ص 40 . 51.

(3) انظر: برتولت بريشت، حياة غاليليه، تعريب بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973، ص3.

أن العتب الذي عبّرنا عنه لا يجوز أن يحجب حقيقة أخرى، ألا وهي أن هنالك في استقبال بريشت في العالم العربي إنجازات ترجميّة لا يحق لأحد أن يتجاهلها، كجهود المترجمين الدكتور عبد الغفار مكاوي والدكتور نبيل حفار[1]، فقد ترجم الأول مسرحيات: «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، و«الموافق والمعارض»، و«بال»، و«قائل لا وقائل نعم»، و«أوبرا ماهاجوني» بالإضافة إلى «قصائد برتولت بريشت». أما نبيل حفار فقد عرّب مسرحيات: «شفيك في الحرب العالمية الثانية» و«رجل برجل» و«توراندوت» و«جان دارك قديسة المسالخ» و«عرس البورجوازي الصغير»[2]. وكان للدكتور عبد الرحمن بدوي دور ريادي في ترجمة بريشت إلى العربية، إذ بدأ بذلك في النصف الأول من السبعينيات، حيث ترجم مسرحيتي «دائرة الطباشير القوقازية» و«الأم شجاعة وأبناؤها»، وترجم في وقت لاحق «أوبرا البنسات الثلاثة»[3]، ولكن ترجمات الدكتور بدوي إشكالية جداً، وتنطوي على كثير من الأخطاء الترجمية الفادحة الناجمة عن إساءة فهم النصّ الألماني بسبب افتقار المترجم إلى الكفاءة اللغوية والأدبية على صعيد اللغة الألمانية وآدابها. فالدكتور بدوي فيلسوف وباحث معروف، ولكنه لا يملك «عدّة» المترجم الأدبي عن اللغة الألمانية[4]. ولئن كانت ترجماته قد أخذت طريقها إلى النشر في دور نشر

---

(1) الدكتور عبد الغفار مكاوي أستاذ الفلسفة بجامعتي القاهرة والكويت، وكاتب، وصاحب إنتاج ترجميّ غزير عن اللغة الألمانية. أما الدكتور نبيل حفار فهو ناقد مسرحي، وباحث متخصص في مسرح بريشت، ورئيس تحرير لمجلة (الحياة المسرحية)، ومدرّس وكيل للمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، ومترجم عن الألمانية.

(2) بخصوص المعطيات البيبلوغرافية راجع الحاشية (3) ص 1.

(3) راجع الحاشية نفسها.

(4) الدكتور عبد الرحمن بدوي أستاذ الفلسفة في عدّة جامعات عربية، وباحث ومترجم وكاتب سيرة ذاتية غزير الإنتاج، ولكن ما ترجمه إلى العربية من أعمال أدبية ألمانية إشكاليّ جداً، وهذا ما بيّنه الدكتور

مرموقة، كالمجلس الوطني للثقافة الكويتي، فإنّ ذلك قد تم نتيجة نقص في الترجمات والمترجمين عن الألمانية من جهة، واحتراماً لعبد الرحمن بدوي الفيلسوف والباحث والأستاذ الجامعي صاحب الاسم الكبير من جهة أخرى. أما إذا نظر المرء بموضوعية وتجرّد إلى الترجمات التي قام بها الدكتور بدوي، فإنه يجد أنها تفتقر إلى الجودة والتكافؤ، وأنها ترجمات لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها.

إلا أن ما ذكرناه آنفاً عن إنجازات المترجمين لا يجوز أن يولّد الانطباع بأننا نميل إلى تقديم تقييمات إجمالية للترجمات، فمن حيث المبدأ يجب أن تدرس كل ترجمة على حدة من النواحي: النصّية والدلالية والأسلوبية والجمالية، وذلك على ضوء «التعادل» أو «التناظر» بين الترجمة والنصّ الأصليّ الأجنبي[1] وهذا ما لا يتسع له المجال في هذه المقالة، إلا أننا، ولكي نعطي القارئ تصوراً عما تنطوي عليه نصوص بريشت المسرحية والشعرية في ترجماتها العربية من افتقار إلى التعادل، فإننا نورد مثالاً واحداً أخذناه من ترجمة بكر الشرقاوي لمسرحية بريشت الشهيرة «حياة غاليليه» والمثال مقطع من المشهد الأول، حيث يقول عالم الفلك غاليليو موجهاً كلامه إلى تلميذه الفتى (أندريا):

«جدران وقشور وجمود. لقد اعتقدت البشرية طوال ألفي سنة أن الشمس والأجرام السماوية كلها تدور حولها.. اعتقد البابا والكرادلة والأمراء والعلماء والربابنة والتجار وبائعات السمك وأولاد المدارس أنهم يقبعون بلا

نبيل حفار في محاضرة غير منشورة ألقاها في معهد غوته بدمشق، وما بيّناه في بحثنا: أهكذا يكون المسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر. مجلة (الحياة المسرحية)، دمشق، العدد 28 . 29، 1986، ص 9 . 18.

(1) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا: نقد الترجمة الأدبية . أصوله وإمكاناته وحدوده. مجلة جامعة البعث، المجلد 19، 1997/1، ص 235 . 256.

حراك فوق هذه الكرة البلورية. أما الآن، يا أندريا، فإننا ننطلق في رحلة كبيرة. لقد انتهى الزمن القديم وبدأ عصر جديد. منذ مئة سنة والبشرية تبدو كأنها تنتظر شيئاً ما. إن المدن ضيّقة، والرؤوس أيضاً، خرافات وطاعون، أما الآن فيقال: بما أن الأمور هكذا فإنها لا تبقى هكذا. فكل شيء يتحرّك يا صديقي. وأميل إلى الاعتقاد بأن ذلك قد بدأ بالسفن. فقد كانت منذ غابر الزمان لا تزحف إلا على امتداد الشواطئ فجأة، وراحت تمخر عباب البحار»[1].

تلك هي الترجمة الدقيقة والمتكافئة دلالياً وأسلوبياً للمقطع الذي نحن بصدده. أما المترجم بكر الشرقاوي فقد نقل المقطع نفسه إلى العربية على الشكل الآتي: «الجدران والكرات والثبات. لقد ظلت البشرية تعتقد زهاء ألفي عام أن الشمس وجميع الأجرام السماوية تدور حولها، البابا والكرادلة والعلماء والربابنة وصيادو الأسماك والتلاميذ كلهم كانوا يعتقدون أنهم يقبعون لا حراك لهم في قلب هذه الكرة السماوية. أما اليوم، يا أندريا، فإننا منطلقون في الفراغ. لقد انتهى العصر القديم، وها هو عصر جديد يتفتح. ومنذ نحو قرن والبشرية يبدو عليها أنها تنتظر شيئاً. إن المدن ضيقة وكذلك رؤوس الناس. الخرافة والطاعون. لتكن الأشياء كما هي... ولكن ليس هذا سبباً من أجله تظلّ كما هي. إن كلّ شيء في حركة يا بنيّ. وأميل إلى الاعتقاد بأن كلّ هذا قد بدأ مع السفن. فعلى قدر ما تعي ذاكرة الإنسان فإن هذه السفن كانت تسير دائماً بمحاذاة الشواطئ، ولكنها فجأة تركتها، وانطلقت تمخر عباب جميع البحار»[2].

---

(1) Bertolt Brecht: Leben des Galilei. Text und kommentar. Fronkfurt / M. suhrkamp verlag, 1988, s.106.

(2) انظر: برتولت بريشت، حياة غاليليه، ص 14. لمزيد من المعلومات حول هذه المسرحية راجع مقالتنا: حياة غاليليه، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 158، نيسان 1975، ص 90 . 100.

إذا تأملنا هذه الترجمة نجد بداية أنها تنطوي على عدة أخطاء معجمية فادحة فـ(القشور) تحوّل إلى (كرات)، و(بائعات السمك) إلى (صيّادي أسماك)، و(الكرة البلورية) إلى (كرة سماوية). غير أن أفدح خطأ هو قول المترجم (إننا منطلقون في الفراغ) بدلاً من أن يقول (إننا ننطلق في رحلة كبيرة). إنها أخطاء أدت إلى تشويه الدلالة. أما على الصعيد الأسلوبي فإن النصّ لا يقلّ إشكالية. فهو يحوي عدّة عبارات وتعابير ركيكة تقلل من جماله وتبعده عن التراسل أسلوبيّاً مع النصّ الأصليّ، وليس مهماً في هذه الحالة ما إذا كانت تلك الأخطاء قد جرت عند نقل النص من اللغة الأصلية، أي الألمانية، إلى اللغة الوسيطة، أم عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية، وإنما المهم أن الترجمة العربية تنطوي على هذه الأخطاء. إنه مثال واحد، إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن الترجمة العربية لمسرحية «حياة غاليليه» تفتقر إلى الدقة الدلالية والتعادل الأسلوبي والجمالي. ومما لا جدال فيه أن هذا المثال غير قابل للتعميم. فهناك ترجمات مختلفة لأعمال بريشت المسرحية والشعرية، وكل ترجمة من تلك الترجمات تستحق أن تدرس وتقيّم وتقوّم بمفردها، ولكنّ اطلاعنا على تلك الترجمات يسمح لنا بالقول: إن قسماً كبيراً منها، ولا سيما ما تمّ عن لغة وسيطة، إشكالي، ولا يصلح أساساً لاستقبال قرائي أو نقدي أو إبداعي سليم.

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن من الضروري أن يعاد فتح ملفّ الترجمة العربية لأعمال بريشت، لا بغرض تقييم الترجمات الموجودة ونقدها فحسب، وإنما بهدف التحفيز على القيام بترجمة جديدة موثوقة لتلك الأعمال، وهي ترجمة يجب أن تعهد إلى فريق من المترجمين العرب المتخصصين في الأدب الألماني الحديث، وفي أدب بريشت إن أمكن ذلك. كما يجب العمل على أن تتولى إحدى دور النشر العربية الكبرى نشر لك الترجمة وتوزيعها وتوفيرها في مكتبات الوطن العربي بصورة مستمرة

ومنتظمة. عندئذ نكون قد وضعنا استقبال بريشت عربياً على أساس ترجميّ رصين وموثوق.

ولا بدّ في الختام من التأكيد على أن تلقي بريشت في العالم العربي بالشكل الذي عرضناه ليس حالة فريدة أو استثنائية، بل حالة تكاد تكون نمطيّة على صعيد تلقي الأدب العالمي كله. فاستقبال العديد من الأدباء العالميين لا يختلف من حيث الجوهر عن استقبال بريشت.

ولذا نأمل أن يكون تصحيح تلقي بريشت أنموذجاً لتطوير تلقي الأدب العالمي كله في العالم العربي. لقد حان الوقت لأن نتلقى ذلك الأدب بصورة أكثر جدّيّة ورصانة ومنهجيّة. فتلقي الأدب العالمي نافذة ثقافية أساسية يطل المجتمع العربي من خلالها على المجتمعات الأخرى وآدابها، وهو بالتالي شكل أساسي من أشكال حوار الحضارات[1]. ■

---

(1) حول دور الأدب في حوار الحضارات راجع بحثنا: الأدب وحوار الحضارات، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 473، شباط 2003، ص 25 . 57.

عرس البرجوازي الصغير

برتولت بريشت

ت ـ د. نبيل الحفار

الشخصيات

- أبو العروس: يعقوب
- أم العريس
- العروس: ماريا
- أخت العروس: إينا
- العريس
- صديق العريس: ميلدنر
- المرأة: ايمي
- الرجل: زوجها
- الشاب: هانس

	(صالون بيت، مطلي بالأبيض، في وسطه طاولة كبيرة مستطيلة، ومن السقف يتدلى فوق الطاولة مصباح ورقي أحمر اللون. هناك ثمانية كراسٍ خشبية بسيطة بمساند للذراعين. يميناً على الجدار كنبة ـ شيزلون ـ ويساراً خزانة، وبينهما باب إلى المطبخ. إلى الخلف يساراً يوجد طربيزة ومقعدان وهي ركن التدخين. باب على الجدار الأيسر، نافذة على الجدار الأيمن الطاولة والخزانة والكراسي بلون الخشب الطبيعي وغير ملمعة. الوقت مساء. المصباح الأحمر مضيء. ضيوف العرس يجلسون إلى الطاولة ويأكلون).
الأم:	**(وهي تضع الطعام على الطاولة)** أكبر سمكة في السوق.
	(همهمة ترحيب)
الأب:	هذا يذكرني بقصة.
الأم:	كل الآن يا رجل! وإلا فلن تلحق منها لقمة.
الأب:	دعيني أرو القصة أولاً! عمك رحمه الله، الذي حضر حفل عمادي، لكن هذه قصة أخرى، على أية حال، كنا نأكل السمك، جميعاً، وفجأة تشردق بحسكة، والحسك ملعون. فانتبهوا يا جماعة، الرجل تشردق كما قلت وأخذ يطوح بذراعيه وساقيه.
الأم:	يعقوب، خذ قطعة الذنب.
الأب:	يطوّح، ويزْرق مثل الشبوط. وصفق بطريقة كأس نبيذ، فأرعبنا جميعاً. واحد منا، لا أذكر خبطه على ظهره، مرات، خبطه هنا وهناك، حتى بصق الحسكة، فوق الطاولة كلها. الضيوف طبعاً ما عاد بإمكانهم متابعة الأكل، نحن فرحنا بذلك، لأننا أكلنا وحدنا في الخارج كل ما تبقى. لا تنسوا يا جماعة أن حفل التعميد كله كان من أجلي. وكما قلت لكم، بصق على الطاولة كلها، وعندما تم إنقاذه، وعاد المحظوظ إلينا، قال بصوت عميق وسعيد؛ طبقة صوته كانت باص طبعاً

	وكان عضواً في جوقة المنشدين، وبمناسبة الجوقة هناك قصة رائعة، لكن، على كل حال، ما قاله عمك هو:
الأم:	كيف وجدتم طعم السمك يا جماعة؟ ألن يقول أحد رأيه؟**!**
الأب:	رائع، ما قاله عمك هو:
الأم:	لكنك لم تضع قطعة منه في فمك بعد**!**
الأب:	صح، الآن سأكل، ما قاله عمك هو:
الأم:	يعقوب، خذ قطعة أخرى**!**
العريس:	ماما، دعي عمي يكمل حديثه**!**
الأب:	شكراً. كنا عند أكبر سمكة، صح، ما قاله عمك كان: يا جماعة، كنت على وشك أن أسلم الروح. والأكل كله لم يعد له أي طعم..
	(الجميع يضحكون)
العريس:	قصة رائعة.
الشاب:	أسلوبه رائع.
الأخت:	أما أنا فلن أذوق السمك بعد الآن.
العريس:	طبعاً، لأن الإوز لا يأكل السمك أبداً. لأنه نباتي.
المرأة:	ألم تنتبه من غطاء اللمبة بعد؟
العروس:	إينا، لا حاجة لاستعمال السكين عندما تأكلين السمك.
الرجل:	أغطية اللمبات عادة لا ذوق فيها، أما هذه فأجدها جميلة.
الأخت:	أجدها هكذا أكثر رومانسية.
المرأة:	ممكن لكنها لا تعطي الإحساس الملائم.
الصديق:	بل تعطي النور الملائم لأكبر سمكة.

الشاب:	**(للأخت)** وأنتِ، ما رأيك؟ أيعجبك الجو الرومانسي؟
الأخت:	طبعاً، طبعاً خاصة الجو المحيط بالشاعر هانبه. بروفيله حلو جداً.
الأب:	مات بالتهاب في النخاع الشوكي.
الشاب:	مرض رهيب.
الأب:	أحد أخوة عم العجوز فيبر أصيب بالمرض نفسه. حديثه عنه كان رهيباً، لدرجة تجعلك لا تنام طوال الليل، مثلاً، كان يقول:
العروس:	ولكن هذا غير مناسب يا بابا!
الأب:	ما هو؟
العروس:	التهاب النخاع الشوكي!
الأم:	يعقوب، هل أحببتها؟
المرأة:	وخاصة اليوم، بهذه الليلة يجب أن يستطيع البعض أن ينام!
الصديق:	**(للعريس)** في صحتك، يا صديقي العتيق!
العريس:	في صحتكم جميعاً!
	(الجميع يرفعون كؤوسهم ويطرقونها بالتبادل)
الأخت:	**(للشاب بصوت خافت)** موضوع مناسب لرفع الأنخاب!
الشاب:	أتجدين الموضوع غير مناسب؟ **(يتابعان الحديث بهمس).**
المرأة:	رائحة المكان حلوة جداً.
الصديق:	بل ساحرة.
الأم:	العريس تبرع بنصف زجاجة كولونيا.

الشاب:	**(موجهاً كلامه للأخت)** رائحتها رائعة.
المرأة:	أصحيح أنكم صنعتم جميع قطع الأثاث بأنفسكم؟ الخزانة أيضاً؟
العروس:	كلها. زوجي صممها ورسمها واشترى الخشب ونشره وجهزه كله، ثم صمغه ولصقه كله، وكلها جميلة كما ترين، أليس كذلك؟
الصديق:	بل رائعة ولكن ما يدهشني، كيف وجدت الوقت لكل هذا العمل!
العريس:	مساء، وظهراً، أحياناً عند الظهر، لكن معظم الوقت كان صباحاً.
العروس:	كان يستيقظ يومياً في الخامسة، ويعمل ويعمل!
الأب:	إنجاز عظيم، كنت دائماً أقول إني سأقدم لكم الأثاث. لكنه لم يقبل. تماماً مثل يوهانس زيغموللر الذي كان يريد..
العروس:	فيما بعد سنريكم بقية الأثاث.
المرأة:	وهل هو متين يا ترى!؟
العروس:	أمتن منك ومنا جميعاً! فنحن نعرف مما صنع، حتى الغراء صنعه بنفسه.
العريس:	لأن البضاعة الرديئة التي يبيعونها في المحلات غير مضمونة أبداً.
الرجل:	الفكرة جيدة، فعندها يتربى الإنسان مع هذه الأشياء. ويعتني بها أكثر.
	كنت أتمنى **(ملتفتاً لزوجته)** لو أنكِ صنعتِ أشياءنا بنفسك.
المرأة:	بنفسي أنا طبعاً، وليس بنفسك أنت! هكذا هو!

الرجل:	لم يكن هذا قصدي. وأنت تعرفين هذا**!**
الأب:	قصة يوهانس زيغموللر كانت مسلية جداً.
العروس:	لكني فعلاً لم أجد في أي من قصصك ما يسلي.
الأخت:	ماريا، لا تكوني فظة**!**
العريس:	أنا أجد حديث عمي رائعاً.
الصديق:	بل مدهشاً، **(للأب)** وخاصة قفلات قصصه.
العروس:	لكنها طويلة جداً.
العريس:	كلام فارغ.
الصديق:	بل موجزة، بسيطة، وذات مغزى.
المرأة:	ولدينا من الوقت ما يكفي.
الأم:	**(تدخل)** والآن جاء دور الحلويات.
الأب:	أستطيع أن أرويها باختصار شديد، بكلمات قليلة، ربما بست أو سبع جمل، لا أكثر..
الصديق:	ما هذه الرائحة الإلهية**!**
الأم:	هذا كاتو مع كريمة.
الصديق:	ما عاد بوسعي الانتظار.
الأم:	يعقوب، خذ هذه القطعة، ولكن لا تكثر من الكريمة، فليس لدينا ما يكفي منها. تفضلوا وتمتعوا يا جماعة**!**
الأخت:	أنا أحب الكريمة جداً جداً.

الشاب:	صحيح
الأخت:	طبعاً على الإنسان أن يملأ فمه منها، وعندها يشعر وكأنه بلا أسنان..
العريس:	عمي، أتريد المزيد من الكريمة؟
الأب:	اصبر قليلاً**!** يوهانس زيغموللر كان يقول مثلاً:
العروس:	الكريمة جيدة. **(للأم)** عليك أن تطلعيني على الوصفة.
العريس:	في حياتها لن تصل إلى مستواك في الطبخ **(لأمه).**
الأم:	فيها على الأقل ثلاث بيضات**!**
العروس:	ومع كل الأشياء الأخرى يجب أن تصبح جيدة.
الأخت:	يجب عليك أن تكثري، وإلا فلن تحصلي على شيء.
المرأة:	وخاصة من البيض.
الصديق:	**(يضحك ساخراً فيتشردق)** البيض، هذا، هيهيهي، جيد جداً... البيض جيد جداً، رائع، وإلا، هيهيهي، لن تحصلي على شيء، هيهيهي فعلاً رائع.. هيهيهي. **(بما أن أحداً لا يشاركه الضحك، يتوقف بسرعة ويأكل بسرعة أكبر).**
العريس:	**(يخبط له بكفه على ظهره)** ما الأمر، ماذا جرى لك؟
الأخت:	ما الأمر، البيض فعلاً جيد.
الصديق:	**(يبدأ من جديد)** جيد جداً**!** رائع**!** أنا لست ضد البيض إطلاقاً.
الأب:	آه من البيض، ذات مرة أعطتني أمكِ رحمها الله بيضة، زوادة رحلة. سألتها: هل هي قاسية؟ أجابتني: قاسية كالحجر، حسناً، أنا صدقتها، ووضعت... البيضة مع الأغراض، ولم أكد...
العروس	بابا، الكريمة، من فضلك**!**

:	
الأب:	تفضلي**!** لم أكد..
المرأة:	**(بغنج)** هل صنعتم السريرين أيضاً بأنفسكم؟
العريس:	طبعاً، ومن خشب الجوز.
العروس :	يبدوان جميلين جداً.
الأخت:	ولكني أجدهما عريضين قليلاً.
المرأة:	هذا نتيجة شغل اليد...
الرجل:	لكنك لم تريهما بعد..
الأب:	كان عندي لكما سريران في غاية الجودة. حصلت عليهما، أباً عن جد.، ولهما قيمة تراثية. وواسعان جداً أيضاً.
الصديق :	صحيح، في الماضي كان يقدر الإنسان ما لديه.
الشاب:	في الماضي كان الناس مختلفين أيضاً.
الأب:	لكن نوعاً من الناس أسرتهم، كان يقول فريتس فورست الذي كان طريفاً جداً. مثلاً، ذات مرة دخل إلى الكنيسة عندما كان الكاهن.
الأم:	**(داخلة)** والآن جاء دور المعجنات، ماريا، عليك أن تساعديني في حمل النبيذ.
العريس:	يعني، جاء، دور الشطف.
الأب:	عندك، هناك حكاية عن سيفون التواليت، لا بد أن أحكيها لكم. عندما أدخلوا هذا النوع من التواليت...
العريس:	اشرب أولاً بعض النبيذ يا عمي، فهو يرطب اللسان**!**
	(يصبون النبيذ)

الصديق:	حتى لونه رائع! وهذه الرغوة المدهشة!
الأم:	**(للشاب والأخت)** يا أولاد، بماذا تتحدثان أحدكما مع الآخر طوال الوقت؟
الأخت:	**(مرعوبة)** نحن! أبداً! فقط كان يقول..
الرجل:	**(للشاب)** ما بك؟ لماذا تدوس على قدمي باستمرار منذ ثلاث دقائق؟ ألا ترى أني لست منفاخاً **(يقلد بيديه حركة منفاخ الكور).**
الشاب:	عفواً، كنت أظن..
الرجل:	هه، تظن، لا بأس في أن يظن الإنسان، ولكن ليس بقدميه طبعاً.
الأم:	يعقوب، ناولني كأسك!
المرأة:	ألا تفضل أن تشرب بدلاً من أن تتباهى بحكمتك؟ وأي حكمة! على كل حال إسرافك في الشراب لا حدود له.
	(صمت)
الصديق:	**(للأب)** كنت تريد الحديث عن الأثاث الموروث أليس كذلك؟ لكنك قوطعت!
الأب:	طبعاً، عن السريرين! شكراً! لك، جزيل الشكر. أكثر من عضو من عائلتنا مات في هذين السريرين يا ماريا!
العريس:	لكننا الآن نود أن نرفع نخب الأحياء يا عمي، في صحتكم!
الجميع:	في صحتكم.
الرجل:	**(ناهضاً)** يا أصدقائي الأعزاء.
المرأة:	إذا كنت تنوي أن تلقي خطبة، فأغلق فمك!
الرجل:	**(يجلس)**
الصديق	لماذا لا تتكلم يا رجل؟ كانت مجرد مزحة من زوجتك

:	العزيزة، أليس كذلك؟
المرأة:	إنه لا يستوعب المزاح.
الرجل:	للمرة الثانية أنسى ما أريد قوله. **(يشرب)**
الشاب:	**(ناهضاً)**
المرأة:	ش!
الأم:	يعقوب، سكر صدريتك، عيب!
	(في هذه اللحظة تسمع من الخارج أصوات نواقيس الكنيسة).
الأخت:	**(للصديق)** النواقيس يا سيد ميلدنر! لا بد لك الآن من أن تلقي كلمة!
الصديق:	أنصتوا! يا لها من أصوات رائعة! كلها خشوع!
الأخت:	**(للعريس الذي يأكل)** ش!
العروس:	دعيه يبلع على الأقل!
الشاب:	**(يقف منتصباً)** عندما يدخل شاب وشابة عش الزوجية، العروس الطاهرة والعريس الذي أنضجته أعاصير الحياة، عندها يقال: إن الملائكة في السماء تغني عندما تستعيد العروس الشابة **(ملتفتاً إلى العروس)** في ذاكرتها أيام طفولتها السعيدة، قد ينتابها حزن خفيف، لأنها الآن ستخرج إلى الحياة العدائية **(العروس تتشنج)** ولكن طبعاً إلى جانب الرجل المجرب، الذي أسس الآن بيت الزوجية، بيديه، وهي حالتنا سنأخذ المعنى حرفياً.
الشاب:	أثثه، لكي يعيش فيه مع من اختارها قلبه في السراء والضراء، لهذا دعونا الآن نشرب نخب هذين الطاهرين، هذين الإنسانين،

	اللـذين اليـوم ولأول مـرة سيصـبحان أحـدهما للآخـر **(المـرأة تضحك)** ومن بعدها إلـى الأبـد، وفـي الوقت نفسـه دعونـا نغنـي على شرفهما أغنية فرانتس ليست **(لا بد أن يكون رائعاً) (يبدأ بالغناء، وبما أن أحداً لا يشاركه فـي الأغنيـة يجلس بسرعة) (صمت).**
الصـديق:	**(بصوت منخفض)** خطبة غير معروفة. لكن الإلقاء كان جيداً؟
الأخت:	بل فريداً كنت رائعاً، وكأنك تقرأ من كتاب.
الرجل:	من الصفحة 85 من كتاب الأعراس! حفظك للمقطع عن ظهر قلب كان جيداً.
المرأة:	ألا تستحي؟
الرجل:	أنا؟
المرأة:	نعم، أنت!
الصـديق:	النبيذ رائع.
	(يتوقف قرع النواقيس. الجميع يسترخون)
الأب:	صحيح، كنت سأتحدث عن السريرين.
العروس:	دعك من هذا! القصة معروفة.
الأب:	تعرفين كيف مات شقيق جدك أوغوست؟
العروس:	نعم، طبعاً.
العريس:	كيف مات أوغوست شقيق جدك؟
الأب:	أنـا أحـتج. حكايـة البيضـات لـم تـدعوني أحكيهـا لكـم، وكـذلك حكاية السيفون، علماً بأنها جميلة، وبعدها حكايـة فورسـت، أمـا

	حكاية يوهانس، زيغموللر فلن أذكرها، لأنها فعلاً طويلة قليلاً، لكن ليس أكثر من عشر دقائق، كحد أقصى، ما رأيكم قد أحكيها لكم فيما بعد... إذن...
الأم:	يعقوب، إملأ الكؤوس يا رجل**!**
الأب:	خالي أوغوست مات بمرض الاستسقاء.
الرجل:	في صحتكم.
الأب:	في صحتك.. بالاستسقاء، بدأ من قدمه، فعلياً من أصابع قدمه، لكنه انتشر بعدها حتى ركبته، بسرعة أكبر من انجاب طفل، وفجأة أصبح كل شيء فيه أسود. بطنه كان أيضاً منتفخاً، ورغم الفصد المستمر..
الرجل:	في صحتك.
الأب:	في صحتك، في صحتك**!**... رغم الفصد المستمر، لم يعد هناك من جدوى. وفوق كل هذا جاءت قضية قلبه، فعجلت بكل شيء، كان مستلقياً إذن في السرير الذي أردت تقديمه لكما، كان يئن مثل الفيل وشكله كان أيضاً مثل الفيل، أقصد ساقيه. شقيقته، جدتكم، قالت له في لحظاته الأخيرة، عند الفجر كان ذلك، ولون الغرفة أصبح رمادياً، أظن أن الستائر ما زالت هناك حتى الآن، قالت له: أوغوست، هل نطلب لك الكاهن؟ لم ينطق بحرف، بل نظر إلى السقف، كما كان يفعل طوال سبعة أسابيع، فطوال هذه المدة لم يكن قادراً على الاستلقاء على جنبه. ثم قال: الشيء الأساسي هو القدم. وعاد إلى التأوه والأنين. لكن أمي لم تتركه وشأنه، فهي كانت ترى أن الأمر يتعلق بالروح، ولهذا، بعد تقريباً نصف ساعة. قالت له أوغوست: ألا تريد أن نطلب الكاهن؟ لكن خالي لم يعرها أي انتباه. وأبي الذي كان يقف إلى جانبها قال لها: دعيه. إنه يتألم. أبي كان رقيقاً جداً. لكنها لم تأبه له، بسبب الروح طبعاً، ولكنهم كانوا عنيدين، فعاودت سؤالها: أوغوست، من أجل

	خلاص روحك الخالدة. وعندها، كما حكى لي أبي فيما بعد، سحب خالي نظره من السقف والتفت نحو اليسار حيث كانا واقفين، فبدا وكأنه مصاب بالحَوَل، ثم قال شيئاً لا أستطيع ذكره هنا، قال عبارة بذيئة، مثله تماماً. فعلاً لا أستطيع.. على كل حال، القصة وما فيها.. لا بد أن أذكرها، إلا لن تفهموا شيئاً. قال: تلحسوا... والباقي تعرفونه، عندما قال ذلك، وبصعوبة كما تتصورون، مات هذا مؤكد، السرير ما زال هناك، جاهزاً في السقيفة، ما زال بإمكانكما إحضاره. **(يشرب)**
	(صمت)
الأخت:	لم يعد بي رغبة في الشراب.
الصديق:	يا آنسة، لا يجوز للإنسان أن يأخذ كل هذه الأمور على محمل الجد. هيا اشربي، بصحتك! إنها مجرد قصة جميلة جداً.
العروس:	**(بهمس للعريس)** أما كان بوسعه أن يوفر علينا نشر هذا الغسيل القذر!
العريس:	دعيه لشأنه، ألا ترين أنه مبسوط!
الشاب:	الإضاءة هنا أجدها رائعة.
الأم:	يعقوب، لا تقطع الكعك.
الأب:	ألن نلقي نظرة على أثاثكم؟
العروس:	بوسعكم ذلك.
الصديق:	المهم أن المقاعد واسعة، الواحد منها يتسع لشخصين معاً.
المرأة:	لكن أرجلها نحيلة نوعاً ما.
الشاب:	أرجل نحيلة ـ تعبير أصيل.
المرأة:	ومن أين استقيت علمك هذا؟

الأم:	يعقوب، لماذا لا تأكل المعجنات بيديك؟
المرأة:	**(تنهض وتتجول)** هذه هي الكنبة. عرضها معقول، ولكن هذا النوع من التنجيد هنا في الأعلى أجده غير عملي، على كل حال، بما أنها صناعة ذاتية.
العروس:	**(تنهض)** الخزانة جميلة، أليس كذلك؟ خاصة التطعيم**!** لا أدري الآخرون لا يمتلكون الحس المناسب بهذه الأشياء. يدفعون قطعة نقود، ويحصلون لقاءها على قطعة أثاث، كيف أقول، تماماً كقطعة أثاث، بلا روح ولا أي شيء آخر، وفقد ليحصلوا على قطعة أثاث. أما نحن فنمتلك أشياءنا الخاصة بنا، والمعجونة بعرقنا وحبنا، لأنها مصنوعة بأيدينا.
الرجل:	يا امرأة، ابتعدي من هنا، واجلسي**!**
المرأة:	ماذا تعني؟ أود أن أراها من داخلها.
الرجل:	لا يجوز أن يفحص الإنسان خزائن الآخرين من داخلها.
المرأة:	قلت إني أود، لا أكثر. لكنك دائماً الأفضل علماً بكل شيء، إذن بلا في الحقيقة، من الخارج. لا تبدو الخزانة باهرة جداً، وهذا التطعيم بطل من زمن بعيد. الناس الآن يفضلون ألواح الزجاج والستائر الملونة ـ لكن من الداخل قد تكون الخزانة جيدة، وهذا ما أردت أن أتأكد منه.
الرجل:	طبعاً، والآن تعالي واجلسي**!**
المرأة:	ما هذه اللهجة الآمرة؟ يبدو أنك أسرفت في الشراب ثانية. سأمزج لك النبيذ بالماء. إنه ثقيل وأنت لا تتحمله.
العريس:	تفضلي إذا أردت رؤيتها من الداخل. إن اهتمامك يسعدني. ها هو المفتاح. ماريا، افتحي الخزانة**!**
العروس:	**(وهي تحاول)** لست أدري الآن إذا كان هذا هو المفتاح الصحيح**!** إنه لا يدور في القفل.

العريس:	هاتي المفتاح، ما زال أمامك الكثير لتتعلميه. هذا القفل أنا ركبته بنفسي. **(يحاول)** اللعنة! ما هذا! يلعن..! **(بغضب)** لجهنم!
العروس:	أرأيت، حتى أنت لا تستطيع فتحه!
العريس:	ربما كان هناك استعصاء في القفل. إني لا أفهم.
المرأة:	ربما لا يوجد في داخلها الكثير. وعندها الأمر لا يستحق. لا شك أن فتح قفل هذه الخزانة أمر مرهق. وهذا من مساوئها.
الرجل:	**(بتهديد)** اجلسي هنا! ما عدت قادراً على تحمل المزيد من حديثك.
الأخت:	بما أننا واقفون. ألا تريدون أن نرقص قليلاً؟
الشاب:	طبعاً نريد. لنسحب الطاولة جانباً!
العريس:	جميل أن نرقص. لكم من الذي سيعزف؟
الصديق:	أنا أعزف على الغيتار، إنه موجود في الدهليز. **(يحضره)**
	(الجميع ينهضون.. الأب والرجل يتوجهان نحو اليسار ويجلسان هناك، يدخنان. العريس والشاب يرفعان الطاولة ويسحبانها نحو اليمين).
الشاب:	ضعها هنا وحاذر عندما تنزلها.
العريس:	لا ضرورة لذلك. يجب أن تتحمل الخشونة، **(ينزلها بقسوة فتميل إحدى أرجلها)**. هكذا، والآن هيّا إلى الرقص!
الشاب:	أترى، لقد انخلعت الرجل! كان عليك أن تنزلها برقة!
العروس:	ما الذي انخلع!
العريس:	لا شيء، بسيطة! والآن لنرقص!

العروس :	أما كان بمقدورك أن تنتبه أكثر**!**
المرأة:	كان عليك أن تفكر بالعرق المعجونة به، ولكن ربما كان من الأفضل استخدام غراء جيد.
العريس:	يا لحدة لسانك**!** أتسمحين لي بهذه الرقصة؟
المرأة:	ألا تريد أن تكون الرقصة الأولى مع زوجتك؟
العريس:	طبعاً. ماريا، تعالي**!**
العروس :	لا، أرغب أن أرقص مع السيد هانس.
الأخت:	ومع من سأرقص أنا؟
العروس :	**(للرجل)** ألن ترقص؟
الرجل:	لا، وإلا فإن زوجتي ستحتج.
الأخت:	ومع ذلك يجب أن ترقص، وإلا سأبقي متفرجة**!**
الرجل:	لكن هذا لا يليق، إن كنت لا أريد. **(يقف ويمد لها ذراعه)**
الصديق :	**(جالساً على الكنبة ومعه الغيتار)** سأعزف مقطوعة فالس. **(يبدأ بالعزف)**
	(يبدأ الرقص: العريس مع المرأة، والعروس مع الشاب، والأخت مع الرجل).
المرأة:	أسرع، أسرع**!** مثل الدويخة.
	(يرقصون بسرعة ثم يتوقفون)
المرأة:	رقصة فخمة. ورقصك لا بأس به**! (تجلس على الكنبة بصخب. الكنبة تصدر صوت كسر. المرأة والصديق يقفزان)**
الصديق :	لقد انكسر.

المرأة:	إذا انكسر فيها شيء فسأكون أنا المذنبة.
العريس:	ولكن لا بأس، أنا سأصلحها.
المرأة:	لا شك أنك تحسن صناعة الموبيليا. وهذا هو المهم.
العروس:	هل كانت سرعة الرقصة أكثر مما تتحملين حتى سقطت على الكنبة. بهذه الطريقة؟
المرأة:	نعم، زوجك يلتف برشاقة ممتازة.
الأخت:	**(للرجل)** ألم يعجبك الرقص؟
الرجل:	اليوم أعجبني، نعم.
المرأة:	يجب أن تنتبه أكثر لقلبك المريض.
الرجل:	أتخافين؟
المرأة:	أنا التي ستتحمل النتائج، دائماً.
العريس:	لنجلس قليلاً.
العروس:	**(للصديق)** عزفك رائع.
الصديق:	عندما يراقبك الإنسان وأنت ترقصين!
العريس:	كفى، بلا ثرثرة! لنجلس! **(للشاب)** هل أعجبك الرقص؟
الشاب:	جداً، لكن ألن نرقص مرة ثانية؟
العريس:	لا.
الأب:	هل هناك مزيد من النبيذ! لتلطيف الدردشة.
العريس:	لنعد الطاولة إلى منتصف الغرفة. **(يقوم بذلك مع الشاب)** ولكن انتبه هذه المرة! **(الأم تحضر نبيذاً. يجلسون بعد سحب الكراسي إلى الوراء).**
المرأة:	غن لنا شيئاً، أنا أحب سماع الغناء.

الصـديق :	أنا لا أجيد الغناء.
العريس:	هذا ليس ضرورياً. يكفي أن تغني لنتسلى.
المرأة:	زوجي أيضاً يغني، ويعزف على الغيتار.
الشاب:	حقاً**!** اعزف إذن**!**
المرأة:	ها هو الغيتار.
الرجل:	لكني نسيت كل شيء.
الأخت:	اعزف يا رجل**!**
الرجل:	وإن لم أستطع أن أكمل..
المرأة:	أنت دائماً تفعل ذلك.
الأخت:	مقطوعة واحدة فقط.
الرجل:	ربما ما زلت أحفظ واحدة.
المرأة:	في الماضي كان دائماً يعزف. ولكن منذ زواجنا تخلى عن العزف. إنه يضجرني بكثرة ما يتخلى عن الأمور الحميمة. في السابق كان يحفظ الأغاني، ثم نسي معظمها، وبالتدريج تراجعت قدرته على عزفها، فأصبح غالباً ما يتوقف ولا يستطيع أن يكمل، وكأنه يتآكل من الداخل، وفي الختام لم يعد يحفظ سوى أغنية واحدة **(لزوجها)** بإمكانك أن تغنيها الآن**!**
الرجل:	نعم، سأغنيها. **(يعزف بعض الأكورات ثم يبدأ منتعشاً)**
	الشبح في ليبينو، اسمعوا**!**
	كان له الكثير من..
	(ينسى فيعيد) كان له الكثير من.. لا أدري.. حتى هذه الأغنية نسيتها.. كانت آخر أغنية.
المرأة:	إنه التآكل.

العريس:	حسناً، لا بأس، أنا لا أحسن الغناء، مطلقاً.
الشاب:	دعونا إذن نرقص قليلاً**!**
الصديق:	نعم، دعونا نرقص**!** وأنا أريد أن أرقص الآن. **(للرجل)** بإمكانك طبعاً أن تعزف مقطوعة فالس، أليس كذلك؟ A-dur واللحن الرئيسي رجاء سيدة ماريا، الآن دوري أنا**!**
المرأة:	أما أنا فلن أرقص.
العريس:	لنتفرج إذن.
الأب:	ماريا ترقص بشكل رائع.
	(العروس والصديق يرقصان)
الرجل:	**(يعزف على الغيتار)** A-dur بهذا الشكل.
الصديق:	**(مستثاراً)** رقصك رائع. لنسرع أكثر.
العريس:	إياكما أن تسقطا**!**
المرأة:	**(للعريس)** أنا لا يجوز أن أرقص هكذا.
الأخت:	هل تجيدين هذه الرقصة.
المرأة:	هذا يعتمد على الرجل.
الصديق:	**(يتوقف)** قلبي يخفق بشدة، إليك زوجتك، إنها ترقص برفعة. هل أستطيع أن أشرب شيئاً؟
الأب:	دعونا نجلس حول المائدة. تبادل الحديث بهذا الشكل غير ممكن.
العريس:	طبعاً، إلى المائدة**! (للعروس بصوت خافت)** أم تريدين متابعة الرقص؟
العروس:	إذن لنغير ترتيب جلوسنا. **(للصديق)** إجلس أنت هنا**! (للمرأة)** ألا ترغبين بالجلوس هناك. **(المرأة تجلس بجانب العريس)** بابا، إجلس في أعلى الطاولة.

العريس:	**(وهو يفتح سدادات زجاجات النبيذ)** لنشرب الآن**!** في صحة الجو المريح.
الشاب:	في بيت الزوجية على الأثاث المريح.
الصديق:	المصنع ذاتياً.
الأب:	صحة. عندما كانت تنورتك حتى ركبتك يا ماريا، قدمنا لك ذات مرة كأس نبيذ. جدك كان مسروراً بذلك. كان يود أن يراك وأنت ترقصين، لكنكِ غفوتِ ونمتِ.
المرأة:	**(لماريا)** إذن اليوم لا تشربي النبيذ**!** ألست من رأيي؟
الرجل:	لم يسبق لي أبداً أن رأيت من يرقص بهذه الجودة.
الصديق:	الآن أشعر أن مزاجي رائق. حتى الآن كان الجو هنا جافاً نوعاً ما. لكنه بصورة عامة رائع. **(ينهض)** ما هذا؟ **(ينظر إلى الكرسي)** يبدو أني علقت.
العروس:	هل أصابك مكروه؟
الصديق:	إنها نسرة خشب.
العريس:	لا بأس.
الصديق:	على الكرسي. لكن هذا كان أفضل بنطال عندي.
العريس:	ولبسته خصيصاً على شرفي؟
الصديق:	طبعاً، والآن أنا سأغني.
العريس:	لست ملزماً إن لم ترغب بذلك.
الصديق	**(يتناول الغيتار)** بكل سرور.

:	
العريس:	أقصد إن كان مزاجك معكراً.
الصـديق:	مزاجي ليس معكراً.
العريس:	أعني بسبب البنطال.
الصـديق:	الرقص عدل مزاجي.
الأب:	العدالة الربانية موجودة. هذا ما كان يقوله فورست أيضاً!
الصـديق:	**(يغني أنشودة العفاف)**
	أنشودة العفاف
	آه، كادا أن يذوبا أحدهما في الآخر.
	وشعوره كان يقول له: إنها لي.
	الظلمة تجعل اللهيب يتأجج.
	وشعورها كان يقول لها: إننا وحدنا
	قبّلها على جبهتها
	لأنها طبعاً لم تكن عاهرة.
	ولا تريد أن تكون إحداهن
	آه، ياللعب الأيدي الجميل!
	آه، لم يسبق لقلبها أن خفق هكذا!
	كلاهما كان يبتهل
	أن يجد هو الشجاعة.
	ثم قبلت جبينه
	لأنها طبعاً لم تكن عاهرة

	إنما فقط لم تدر كيف..
	ولكي لا يدشن عفافها
	ذهب ذات يوم إلى عاهرة
	فعلمته أحزان
	ومباهج الطبيعة
	شرب من جسدها كأس النسيان
	رغم أنه لم يكن حينئذ ناسكاً
	وعندها فقط قطع على نفسه عهداً.
	ولكي تطفئ لهيبها الذي أشعله عن غير عمد
	تعلقت بشاب متين البنيان
	لا يراعي تأنيب الضمير
	(فضربها ومددها على الدرج)
	على كل حال قبضته كانت سعادة
	وهي طبعاً لم تكن راهبة
	والآن فقط هاجت الشهوة.
	أما هو فقد امتدح عقله
	إذ كان حكيماً آنذاك
	عندما قبلها فقط على جبهتها
	في أيار السابق الطيب الذكر.
	وهو كمنافق، وهي كعاهرة
	يعترفان بأن العفة على الجبين
	ليست سوى كلام فارغ.
المرأة:	**(تضحك)**

العريس:	أعرف هذه الأنشودة. إنها من أفضل أغانيك. **(للمرأة)** هل أعجبتك؟
	سأذهب لأحضر مزيداً من النبيذ.
الصديق:	نعم، إنها جيدة وخاصة العبرة! **(للعريس)** هل أعجبتك؟
العروس:	أظم أني لم أفهمها.
المرأة:	لست أنت المقصودة؟
الأب:	**(قلقاً)** أين ذهبت إينا؟
العروس:	وما أدراني..
العريس:	والسيد هانس غائب أيضاً. ما سبب دعوته هو بالذات؟
العروس:	لأنه ابن أصحاب البيت.
العريس:	متذلف إذن.
العروس:	لا شك أنهما خرجا.
الأب:	أحسن، لأنهما لم يسمعا الأغنية، لكن يا ماريا إذهبي الآن وتأكدي!
المرأة:	ولكن قد يكونان فهماها.
الرجل:	السيدة والدتك موجودة أيضاً في المطبخ.
العريس:	نعم، فهي تحضر الكريمة.
العروس:	**(للعريس بصوت خافت)** أغنية بذيئة.
العريس:	بعد أن رقصت معه بهذا الشكل.

العروس:	أشعر بالخجل.
العريس:	بسبب الرقص؟
العروس:	لا، بل من أصدقائك! **(تخرج)**
الصديق:	الآن بلغ مزاجي ذروته. بعدما أشرب أصبح كالإله.
العريس:	الأصح أن تقول، عندما يشرب الإله يصبح مثل السكرتير.
الصديق:	**(يضحك مستفزاً نوعاً ما)** قولك جميل وذكي على غير عادتك.
الرجل:	بالمناسبة، اسمعوا هذه الطرفة! ذات مرة أراد الإله الطيب أن يتمشى متنكراً. ولأنه نسي أن يلبس الكرافة، تعرفوا عليه وساقوه إلى مشفى المجانين.
الصديق:	كان عليك أن ترويها بشكل آخر.. لقد أضعت تأثير الخاتمة!
الأب:	لا بأس لكن يوسف شميدت ساقوه فعلاً إلى مشفى المجانين، الأمر حدث كالتالي: **(الأخت والعروس والشاب يدخلون).**
الأخت:	كنا نساعد أمي بتحضير الكريمة.
العريس:	لا بأس فالمزاج هنا رائق جداً.. إنهم يروون النكات هنا..
الشاب:	الكريمة ستكون هائلة.
المرأة:	هل يحضرونها على النار؟
الأخت:	لا. نحن لا نصنعها على النار.
المرأة:	ظننت فقط أنكم ستقولون إنها تصنع على النار، لأن وجوهكم شديدة الحمرة.
	(تضحك، ترمي نفسها على كرسي فيصدر عنه صوت كسر).

	أوه! **(تنهض)!**
الصديق:	هل انكسر شيء ما؟
المرأة:	أظن أن الكرسي...
العريس:	مستحيل. فهو يتحمل ثقل فيل. المسامير التي استخدمتها طولها ثلاثة سنتيمترات.
المرأة:	لكني ما عدت أجرؤ على الجلوس عليه ثانية. سأذهب إلى الكنبة.
الأخت:	لكنك جلست على الكنبة قبل قليل فانكسرت رجلها.
الصديق:	**(يتحسس أسفل الكرسي)** فعلاً ثمة خطأ هنا. وهو ليس نسرة خشب هذه المرة. ولكن عليك الانتباه إلى ثيابك.
العريس:	**(يتقدم نحوهم)** نعم، هذا الكرسي ليس متقناً تماماً. المسامير لم تكفني لم أدرِ أنه هذا الكرسي بالتحديد، وإلا لرجوتها أن تجلس في مكان آخر.
العروس:	وعندها سيكون الكرسي المناسب.
الرجل:	هنا كرسي شاغر.
	(صمت)
الأم:	ها هي الكريمة! والنبيذ الساخن أيضاً! الصديق هذا رائع! نبيذ ساخن! **(يتمطى)** إنه مسند اليد فقط. ولم يتمزق شيء من ثيابي. لنشرب. **(ينكسر مسند اليد).**
العريس:	الآن سيصبح الجو مريحاً. في صحتكم!
الجميع:	صحة.
العريس:	**(للأم)** نخبك أنت يا أمي.
الأم:	نعم، لكن لا تدلق النبيذ على صدريتك الجميلة، تكفي البقعة

	التي عليها.
الأب:	بمناسبة الحديث عن الكراسي.. روزنبرغ وشركاه كان يستخدم في محله لزبائنه دائماً كراسي منخفضة بحيث تصبح ركبة الزبون بمستوى رأسه، بحيث تلين مقاومته. وعلى أكتاف هؤلاء الزبائن اغتنى روزنبرغ وشركاه، فاشترى منزلاً أفضل وأثاثاً أجمل. لكنه احتفظ بالكراسي المنخفضة. وكان يقول دائماً بحنان: بمثل هذا الأثاث المتواضع بدأت. لن أنسى هذا أبداً، لكي لا أصبح متعجرفاً فيعاقبني الله.
المرأة:	لم يكن في نيتي أن تتكسر الكراسي. ما ذنبي في ذلك**!**
الرجل:	لم يتهمك أحد بشيء.
المرأة:	لهذا السبب، سيقع الذنب علي أنا.
الصديق:	أحد الأوتار ينشز.. هل أغني لكم شيئاً مع الغيتار؟
العريس:	إن لم تكن متعباً؟
الصديق:	مم سأتعب؟
العريس:	من الرقص والشرب. أنت تعاني من معدتك، أليس كذلك؟
الصديق:	معدتي سليمة تماماً.
العريس:	لكنك تتناول دائماً حبوب النطرون.
الصديق:	وهل يعني هذا أني مريض حتماً**!**
العريس:	إني أحاول أن أهتم بك، لا أكثر.
الصديق:	أشكرك على ذلك. لكني لست متعباً.

	(صمت)
الشاب:	هل شاهدت مسرحية **بعل** في المسرح.
الرجل:	رأيتها، إنها بذيئة.
الشاب:	لكن فيها الكثير من الزخم.
الرجل:	إنها إذن بذاءة بزخم. وهذا أسوأ من بذاءة ضعيفة. إذا كان فلان موهوباً بإظهار البذاءات، فهل نعذره؟ لا يجوز لك أن تشاهد مسرحية من هذا النوع.
	(هدوء)
الأب:	الكتاب المحدثون يمرعون الحياة العائلية في الوحل. وهي أفضل ما نملك، نحن الألمان.
الصديق:	معك كل الحق.
	(صمت)
العريس:	لنبدل الموضوع يا جماعة! تمتعوا! اليوم تحديداً عرسي. فاشربوا ولا تجلسوا متيبسين بهذا الشكل! أنا مثلاً سأخلع سترتي. **(يفعل ذلك)**
	(صمت)
الصديق:	هل لديكم ورق لعب؟ بإمكاننا أن نلعب باصرة.
العريس:	الورق في الخزانة.
المرأة:	التي لا تنفتح.
الصديق:	وإذا استخدمنا الأزميل؟
العروس:	لا شك أنك تمزح.

الصـديق:	ألن تفتحوها أبداً؟
العروس:	طبعاً، ولكن ليس اليوم.
العريس:	وليس من أجل الورق.
الصـديق:	**(بعنف)** إذن قولوا لي ماذا يمكننا أن نفعل هنا بعد**!**
المرأة:	يمكننا أن نعاين بقية الأثاث.
العريس:	فكرة جيدة. سأتقدمكم.
	(الجميع يقفون).
الأخت:	أفضل أن أبقى جالسة في مكاني.
العروس:	وحدك؟ غير معقول.
الأخت:	والسبب؟
العروس:	لكل شي حد.
الأخت:	إذن يمكنني أن أقول إني لا أريد النهوض لأن الكرسي مكسور.
العروس:	ولماذا كسرتِه؟
الأخت:	انكسر لوحده.
الصـديق:	**(يتحسس الكرسي)** إذا جلس الإنسان عليه بهدوء، وبذل جهداً في ذلك فلا بأس.
الأب:	دعونا نذهب لمشاهدة قطع الأثاث الأخرى.
الصـديق	**(بهدوء للمرأة)** الطاولة ما زالت متماسكة.

:	
العريس:	قطع الأثاث ليست شيئاً خارقاً للعا..
المرأة:	يكفي أن تكون متينة تتحمل!
العريس:	ماريا هيا تعالي!
العروس :	**(تبقى جالسة)** أنا قادمة. اسبقوني أنتم!
	(الجميع يغادرون من الباب الأوسط، وخلال ذلك).
المرأة:	**(للصديق)** العريس خلع سترته.
الصديق :	هذا دلالة على عدم الاحترام، إن لم تستح فافعل ما شئت.
العروس :	**(تجلس إلى الطاولة وتنشج)**
العريس:	**(داخلاً)** يجب أن أحضر المصباح اليدوي. التيار الكهربائي معطل.
العروس :	لماذا لم تترك العامل الأخصائي يصلحه!
العريس:	ما بكِ؟ وأختك أيضاً يجب أن تنتبه لسلوكها.
العروس :	وصديقك؟
العريس:	ما هكذا يرقص الإنسان إذا أراد أن يحترم.
العروس :	وصاحبك ميلدنر! ألم يلفت نظرك اندفاعه عندما تحدث عن العذرية! وجهي احمر خجلاً، والجميع لاحظوا ذلك. وكان يحدق في وجهي هكذا.
	وبعدها تلك الأغنية السيئة الحظ. وكأنه كان ينتقم لنفسه من أمر ما.

العريس:	وتلك البذاءة سمح لنفسه بها طبعاً لاعتقاده أن كل شيء جائز أمام واحدة من هذا النوع.
العروس:	انتبه لنفسك. البذاءة صدرت عن صديقك، وأنا لست واحدة من هذا النوع.
العريس:	كيف سنتخلص منهم! يأكلون ويسكرون ويدخنون ويثرثرون ولا يريدون أن يتركونا! إنها حفلتنا نحن!
العروس:	ويا لها من خليعة!
العريس:	لا تكوني هكذا. عندما يغادرون..
العروس:	لقد أفسدوا كل شيء، وانتهى الأمر.
العريس:	أريد أن أبقى وحدي. ها هم قادمون.
العروس:	لا أريدهم أن يذهبوا أبداً! وإلا فسيسوء الأمر أكثر مما هو عليه الآن.
العريس:	**(يلبس سترته بسرعة)** بدأ الجو يبرد هنا.
	(يظهر الآخرون عند الباب).
الأب:	اضطررنا أن ننتظر في المطبخ، لأن التيار في غرفة النوم معطل.
الصديق:	هل نسبب لكم أي إزعاج؟
المرأة:	**(تضحك بتشنج هستيري)**
الرجل:	ما الذي أصابك ثانية؟
المرأة:	الأمر يدعو للضحك.
الرجل:	ما الذي تجدينه مضحكاً؟
المرأة:	كل شيء! الكراسي المكسرة، الأثاث المصنع ذاتياً، الحديث

	(تضحك بصخب).
العروس:	إيمي، ما بك!
المرأة:	كل شيء خربان. **(تترك نفسها تسقط على أحد الكراسي وهي تضحك. الكرسي يتداعى)** وهذا أيضاً! أيضاً، صار لا بد أن أجلس على الأرض.
الصديق:	**(يشاركها الضحك)** صحيح تماماً! كان علينا أن نحضر معنا كراسي النزهة.
الرجل:	**(يمسك المرأة)** أنت مريضة. إن تصرفت على هذا النحو، ستحطمين الأثاث كله، والذنب ليس ذنب الأثاث. **(للعريس)** أرجو المعذرة!
الصديق:	لنجلس حسب الإمكان. كل هذا لا يهم عندما يكون الإنسان مبسوطاً.
	(يجلسون)
الأخت:	لولا عطل التيار لرأينا السريرين. إنهما جميلان جداً. فعلاً.
المرأة:	حتى التيار خربان.
العروس:	يعقوب، ألن تحضر مزيداً من النبيذ؟
العريس:	النبيذ في القبو. أعطني المفتاح.
العروس:	لحظة.
	(يخرجان)
المرأة:	الرائحة هنا غريبة!
الصديق:	لم ننتبه لها قبل الآن.

الأخت:	أنا لا أشم شيئاً.
المرأة:	عرفتها. إنها رائحة الغراء**!**
الصديق:	لهذا استخدموا الكولونيا التي أهديتها لهم**!** ونصف زجاجة مرة واحدة**!** ذهب التمويه وفاحت رائحة الغراء.
العروس:	**(تعود)**
الأب:	تبدين جميلة وأنت تقفين هناك. منذ صغرك كنت جميلة. أما الآن فأراك تزهرين.
المرأة:	تفصيلة ثوبك جيدة.
العروس:	أنا والشكر لله لست بحاجة لثنيات.
المرأة:	ماذا تقصدين بهذه التورية؟
العروس:	وهل أصابك سهمها؟
المرأة:	من يسكن في بيت من زجاج، لا يرمي الناس بالحجارة.
العروس:	من الذي يسكن في بيت من زجاج؟
المرأة:	إن تفصيلة ثوبك جيدة جداً بحيث لا يرى الإنسان أنك..
الصديق:	صحة، النبيذ لذيذ.
العروس:	**(تبكي)** هذه، هذه..
الرجل:	ما معنى هذا؟
العريس:	**(يعود)** ها هو النبيذ، ولكن ما بك؟
الأخت:	قلة أدب.

المرأة:	أين قلة الأدب؟
الأب:	يا جماعة اهدؤوا **!** في صحتكم**!**
العريس:	**(للأخت)** لا يجوز أن تهيني الضيوف**!**
الأخت:	ولكن يجوز للضيوف أن يهينوا زوجتك**!**
المرأة:	أنا لم أقل شيئاً.
الرجل:	بل قلت. وكنت قليلة الحياء.
المرأة:	**(مستفزة)** لكني لم أقل سوى الحقيقة.
العريس:	أي حقيقة؟
المرأة:	لا تتظاهروا وكأنكم لا تعرفون.
الرجل:	**(ينحني)** انتبهي لنفسك**!**
المرأة:	عندما تكون المرأة حاملاً، فهي حامل ولا شيء آخر.
الرجل:	**(ينزع إحدى أرجل الطاولة ويرميها باتجاه زوجته لكنه يصيب فقط مزهرية موضوعة فوق الخزانة. المرأة تبكي).**
العريس:	**(للأخت بغضب)** هذه كانت مزهريتك**!**
الأخت:	لو كنت مهتماً بها فعلاً لما وضعتها فوق الخزانة.
العريس:	ليس لدي وقت لأجيبك، فهذه كانت طاولتي أنا.
	(يتحسس الطاولة محاولاً معرفة فيما إذا كانت قادرة على التحمل)
الرجل:	**(مستثاراً يمشي جيئة وذهاباً)** الآن أنا من أدبها، وسيبدو أني أنا الفظ الخشن. هكذا كان الأمر دائماً. هي الشهيدة وأنا القاسي. لكني احتملت الوضع سبع سنوات، والسؤال هو، من الذي جعلني فظاً. كانت يدي شديدة التعب من العمل، بحيث لم أكن قادراً على ضربها. عندما أكون في صحة جيدة تكون هي دائماً مريضة. عندما أشرب تعد علي النقود.

	وعندما أعد أنا النقود تبكي؛ ذات مرة كان علي أن أرمي صورة عزيزة علي، لأنها لم تعجبها، لم تعجبها لأني كنت أحبها. ثم رفعت الصورة المرمية على الأرض وعلقتها في غرفتها. وعندما رأيتها معلقة هناك فرحت وقالت: أنا راضية عنها هنا، ثم ندبت حظها لأنها كانت مضطرة لالتقاط ما أرميه أنا. وفي ثورة غضب أخذتها منها، فبكت لكونها لن تحصل حتى على هذه. قالت حتى هذه من كل مالا يمكن الحصول عليه إلا بصعوبة. لكنها ببساطة هكذا، وكلهن هكذا. بدءاً من ليلة العرس لا يعود واحدنا حيواناً في خدمة سيدته، بل إنساناً يخدم حيواناً، وهذا ما يؤدي بواحدنا إلى الانحدار حتى يصبح أهلاً لما وصل إليه.
	(صمت)
العريس:	**(باذلاً جهداً)** ألا تريدون شرب المزيد؟ الساعة ما زالت التاسعة!
الصديق:	لم يعد هناك أي كراسٍ للجلوس.
الشاب:	إذن بوسعنا أن نرقص.
الصديق:	كفاني رقصاً.
العريس:	لكنك قبل قليل أحببت الرقص.
الصديق:	عندها لم تكن النسوة قد مزقت بنطالي.
العريس:	هكذا إذن **(يضحك)** ألهذا تقف صامتاً هكذا؟
الصديق:	هل كان الكرسي من صنعي؟
العريس:	لا، من صنعي أنا. كان**!** والآن لم يعد الكرسي كرسياً.

الصـديق:	إذن بإمكاننا أن ننصرف! **(يخرج)**
الشاب:	شكراً لكم. كانت أمسية جميلة جداً. علي الآن أن أرتدي معطفي.
المرأة:	هل ترافقني إلى البيت؟
الرجل:	**(يخرج ويعود حاملاً أشياء زوجته)** يتحتم علي الآن أن أعتذر لكم عن سلوك زوجتي.
العريس:	لا ضرورة لذلك.
المرأة:	لا أجرؤ على الذهاب إلى البيت.
الرجل:	أهذا هو انتقامك! لكن المسرحية انتهت. والجد بدأ. **(يضع ذراعه تحت ذراعها)** والآن سنذهب. **(يذهب مع زوجته التي ترافقه بصمت وانكسار).**
العريس:	الآن يريدون الذهاب، بعد أن ملؤوا بطونهم. وسنبقى وحيدين، ولم يمض من الأمسية إلا نصفها.
العروس:	قبل قليل كنت تريدهم أن يغادروا! أترى كم أنت متقلب! وطبعاً أنت لا تحبني.
الصـديق:	**(يعود والقبعة على رأسه، غاضباً)** هذه الرائحة لا يمكن احتمالها أبداً.
العريس:	أية رائحة؟
الصـديق:	رائحة الغراء الذي لم يصمد. ومن المعيب أن يدعو الإنسان ضيوفه إلى كومة زبالة كهذه.
العريس:	إذن أرجو أن تقبل اعتذاري عن عدم إعجابي ببذاءتك وعن تحطيمك لمقعدي.
الصـديق:	وأنا أرى أن تنتظروا وصول سرير الاستسقاء. طاب مساؤكم! **(يخرج)**

العريس:	لجهنم!
الأب:	يفضل أن نذهب نحن أيضاً. بإمكاننا طبعاً متابعة حديثنا حول الأثاث والسريران جاهزان لكما طبعاً. كنت دائماً أعتقد أنه من الأفضل أن يتحدث الإنسان فيما لا يتعلق بشؤون الآخرين. قدرتهم على الاحتمال ضعيفة إن جعلهم الإنسان يواجهون أنفسهم. إينا، هيا بنا!
الأخت:	يؤسفني أن تنتهي هذه الأمسية الجميلة بهذا الشكل. هانس يقول: ومن ثم تأتي الحياة.
العروس:	ونصيبك كان كبيراً في إنهائها بهذا الشكل. ومنذ متى تخاطبين الضيف باسمه الأول هانس؟
الشاب:	أشكركم ثانية. بالنسبة لي كانت الأمسية رائعة.
	(الثلاثة يخرجون)
العريس:	الشكر لله وللشيطان أنهم أخيراً ذهبوا!
العروس:	ليحملوا عارنا إلى المدينة بأسرها. العار! غداً صباحاً سيعرف الجميع أحداث حفلة عرسنا، وسيضحكون سيقفون وراء نوافذنا ويقهقهون، وفي الكنيسة سيلتفتون نحونا وهم يفكرون بأثاثنا وبالتيار المعطل، والأسوأ بالعروس الحامل، وأنا التي كنت سأتظاهر بأنها ولادة مبكرة.
العريس:	وقطع الأثاث وجهد خمسة شهور من العمل؟ ألا تفكرين بهذا؟ وبأن سبب ضحكهم وصخبهم على البذاءات حتى تحطمت أفضل الكراسي تحتهم هو رقصك معهم كما في الماخور. وبأن السبب هو صديقتك؟
العروس:	والذي غنى كان صديقك! إلى جهنم بقطع أثاثك التي لم تصقلها ولم تلمعها لأنك كنت ترى أن المظهر غير مهم، وإنما المتانة والراحة، خمسة شهور ضاعت حتى أنهيتها وحتى أصبحت حالتي واضحة للعيان، من أجل هذه الزبالة وهذه الصناعة

	الرديئة! لماذا تزوجنا إذن؟
العريس:	طبعاً، فهم الآن في الخارج، وهنا في الداخل تبدأ ليلة زفافنا. هذه هي الحكاية!
	(صمت. يمشي جيئة وذهاباً وهي تقف إلى النافذة على اليمين).
العروس:	أكان يجب عليك أن تبدأ الرقص مع تلك الساقطة السافلة التي لم أعرفها حتى اليوم والتي كنت أظن أنها صديقتي، متجاهلاً كل التقاليد؟ يا للعار!
العريس:	لأنها استخفت بقطع الأثاث.
العروس:	وأنت أردت إجبارها على التصريح برأي إيجابي. أكان هذا أفضل!؟
	(صمت)
العريس:	هذا نتيجة أن يفعل الإنسان مالا يفعله الآخرون، فيغضبون. خاصة عندما يعرفون أن عملك جيد، وهو ليس من إنتاجهم، عندها ينتقمون لأنفسهم. وهم طبعاً لا يمتلكون الموهبة لصنع ولو قطعة واحدة من هذه، خاصة من ناحية التصميم والتفصيل. لكن ما يعطيهم الحق هو خطأ صغير، هو أن الغراء كان سيئاً. لكن لن أفكر في هذا بعد الآن.
	(يتجه نحو الخزانة ويحاول فتحها)
العروس:	فعلتك لن تنسى. وأنا لن أنساها أبداً! **(تنشج)**
العريس:	تقصدين الغراء السيء؟
العروس:	الرب سيعاقبك على سخريتك هذه،
العريس:	ها هو قد بدأ ـ لجهنم بهذا القفل اللعين! الآن أصبح كل شيء

	سيان!
	(يضغط باب الخزانة نحو الداخل فينكسر)
العروس:	هل كسرت الخزانة بسبب القفل المكسور!؟
العريس:	بل لأتناول سترتي، وأنت رتبي المكان! أم هل سأخوض طويلاً في اسطبل الخنازير هذا؟
العروس:	**(تنهض وتبدأ بترتيب المكان)**
العريس:	**(عند الخزانة وقد لبس سترته المنزلية، يعد نقوداً)**، وفوق كل هذا كلفت الحفلة الكثير! إحضار نبيذ القبو لم يكن ضرورياً أبداً.
العروس:	الطاولة تعرج، ينقصها ساقان.
العريس:	النبيذ الساخن! الطعام! والآن الإصلاحات!
العروس:	إصلاحات الكراسي والخزانة والكنبة والطاولة.
العريس:	خنازير سفلة!
العروس:	وقطع أثاثك!
العريس:	جهاز بيت الزوجية!
العروس:	كل يعرف ما عنده.
العريس:	فيعتني به بصورة أفضل.
العروس:	**(تجلس ويدها على وجهها)** وهذا العار!

العريس:	هل سترتبين وأنت في ثوب العرس؟ سيخرب، هناك بقعة نبيذ عليه!
العروس:	كم تبدو ضئيلاً في هذه السترة! وجهك يبدو مختلفاً! لكنه ليس جيداً!
العريس:	ومن أراد أن يعرف عمرك على حقيقته، ما عليه إلا أن ينظر إلى وجهك الباكي!
العروس:	ألم يعد لديك ما هو مقدس الآن!؟
العريس:	الآن ليلة الدخلة!
	(صمت، ثم يتوجه العريس نحو الطاولة).
العريس:	شربوا كل شيء. حتى غطاء الطاولة شرب أكثر مني. الزجاجات فارغة بعض البقايا في الكؤوس. لا بد من التوفير الآن!
العروس:	ماذا تفعل؟
العريس:	أشرب ما في الكؤوس! هناك كأس مليء. أتريدين؟
العروس:	لا رغبة لدي.
العريس:	لكننا في ليلة العرس، أليس كذلك؟
العروس:	**(تتناول الكأس، تلتفت بوجهها عنه، تشرب)**
العريس:	حتى وإن كنت لا أستطيع أن أقول إني أشرب نخب عذريتك، طالما أنك حامل.
العروس:	ما هذا الخزي اليوم! أراك قد تجاوزت نفسك! من المذنب في ذلك؟ كالتيس كنت ورائي.

العريس:	**(بإصرار)** الليلة اليوم كلها بانتظارنا، طالما أننا من وجهة نظر العائلة وبين جدران بيتنا..
العروس :	**(تضحك بمرارة).**
العريس:	سنتابع نسلنا**!** أكاد أقول إنها عملية مقدسة.
العروس :	أراك تحسن الكلام.
العريس:	إذن، سأشرب في صحتك يا زوجتي العزيزة، متمنياً لنا دوام التوفيق**!**
	(يشربان)
العروس :	لم يكن كل ما قلته صحيحاً، لكن الصحيح هو أن اليوم يوم احتفال. أي أن الأمور لا تجري تماماً كما يشتهي المرء.
العريس:	كان محتملاً أن تجري بشكل أسوأ.
العروس :	مع صديقك**!**
العريس:	ومع أقربائك**!**
العروس :	أيجب أن نتجادل دائماً؟
العريس:	لا، ولكن في ليلة العرس.
	(يشربان بكثرة)
العروس :	ليلة العرس**! (تتشردق، تضحك بصخب)** شيء مضحك**!** يا لها من ليلة عرس جميلة**!**
العريس:	طبعاً. ولماذا لا تكون بصحتك**!**
العروس :	الأغنية كانت بذيئة مخجلة**! (تضحك ضحكة قصيرة).** فضربها..

	أنتم الرجال هكذا! ومددها على الدرج!
العريس:	**(منتفضاً)** وحكايات أبيك!
العروس:	وأختي في الدهليز! منظر يميت من الضحك!
العريس:	والساقطة، كيف هوت على الأرض!
العروس:	وكيف بحلقوا عندما لم تنفتح الخزانة!
العريس:	على الأقل لم يتمكنوا من رؤية ما بداخلها!
العروس:	جيد أنهم ذهبوا.
العريس:	لا يأتي من الضيوف إلا الصخب والوسخ!
العروس:	ألا يكفي اثنان؟
العريس:	ها نحن وحدنا الآن.
العروس:	سترتك ليست جميلة.
العريس:	وثوبك أيضاً.
العروس:	**(تمزقه من الأمام إلى نصفين)** تمزق!
العريس:	سيان! **(يقبلها)**
العروس:	أنت متوحش جداً.
العريس:	وأنت جميلة، وصدرك أبيض جميل!
العروس:	أنت تؤلمني يا حبيبي.

العريس:	**(يشدها نحو الباب، يفتحه، تبقى قبضة الباب في يده)** هذه القبضة. ها ها ها. حتى هي. **(يرميها على اللمبة فتنطفئ وتسقط)** تعالي!
العروس:	لكن السرير! ها ها ها!
العريس:	ما به؟ ما به السرير؟
العروس:	أيضاً سينكسر!
العريس:	سيان! **(يشدها نحو الخارج. إظلام. يسمع صوت انكسار السرير).** ■

هـ ـ كتاب

1 «**الرحيل**» طاهر بن جلّون قراءة: محمد عبد الكريم إبراهيم

, ,

«الرحيل»

للروائي المغربي طاهر بن جلون

قراءة:
محمد عبد الكريم إبراهيم

صدرت عن دار النشر غاليمار رواية فرنسية جديدة للكاتب المغربي طاهر بن جلّون تحت عنوان «الرحيل».

تضم الرواية أربعين فصلاً، ويحمل كل فصل منها اسم شخصية من الشخصيات. تعالج هذه الرواية موضوعاً عصرياً تناقلته الصحف والمجلات ومحطات التلفزيون، وهو هجرة شباب المغرب إلى إسبانيا بصورة غير شرعية عبر مضيق جبل طارق؛ الذي لا يبعد عنها سوى أربعة عشر كيلو متراً.

تبدأ أحداث الرواية في مدينة طنجة، وبالتحديد في أحد المقاهي، حيث يعكف العاطلون عن العمل على تدخين غليونات الكَيف وهم يسندون ظهورهم إلى الجدار، ويتجهون بأبصارهم إلى البحر بانتظار ظهور أولى أضواء إسبانيا. يستبد بهم هاجس الرحيل عن الوطن لذا فهم يرقبون البحر أو «صوت قارب عتيق عائد إلى الميناء. إنهم بانتظار من يساعدهم على اجتياز المسافة التي تفصلهم عن الحياة، عن الحياة الجميلة، أو عن الموت».

يعرفنا الكاتب في الفصل الأول على الشخصية الرئيسية في الرواية، واسمه عز العرب، وهو شاب مثقف يحمل شهادة جامعية في الحقوق. يفتش عز العرب عن عمل في كل مكان، ولكنه يجد دائماً الأبواب موصدة في وجهه، فيقرر الرحيل إلى إسبانيا بأي ثمن كان. كيف يرحل وليس معه

تأشيرة دخول إلى إسبانيا؟! يحاول العبور سراً على متن قارب يملكه أحد المهربين، ولكن الرحلة تلغى في اللحظة الأخيرة دون أن يستطيع استرداد ماله الذي دفعه ثمناً للرحلة.

تبدأ مسيرة حياة عز العرب بالتسكع في أزقة مدينة طنجة المطلة على المحيط الأطلسي، وتقوده هذه المسيرة إلى حانة تقع في شارع ولي العهد، ويديرها زوج من الألمان. يلتقي هناك بالمهرّب الذي يلقب بالعافية «النار»، وهو شخص فاسد معروف بنشاطه في تهريب المسافرين المخالفين والاتجار بالمحظورات. لا يأبه بعواطف الناس، ولا هم له سوى جمع المال ولو كان ذلك على حساب أرواح الناس، إذ غالباً ما كانت الرحلة البحرية تنتهي بهلاك ركابها لأنه كان يحمّل قواربه أكثر مما تستطيع حمله.

نرى من خلال شخصية العافية صورة الفساد المستشري في المغرب في ظل الملكية. فالعافية من الناحية الجسدية رجل ربعة، عريض المنكبين، منتفخ البطن دلالة على جشعه وحبه للمال. على صلة قوية بجميع الشخصيات المحلية والخارجية. «لم يكن يخاف من أحد، ولم يكن يصرف عنايته إلا لأعماله. قيل إنه يحفظ من الأسرار ما يجعله خزنة حقيقية متجولة». يتظاهر بأنه مسلم صالح فهو لا يشرب الخمر، ويحج إلى بيت الله، ولكنه لوطي ينبطح أمام من يريد أن يأتيه من الخلف.

عندما تقع عين عز العرب على العافية في الحانة ينعته باللوطي السلبي، فتثور ثائرته، ويقرر أن يلقنه درساً لا ينساه أبداً.

يصدر العافية أمره إلى حراسه الشخصيين فيقوم رجلان برميه خارج الحانة بعد أن يوسعاه ضرباً، ويتركانه على الرصيف مثخناً بجراحه.

في تلك اللحظة بالذات تتوقف سيارة أمامه، ويترجل منها رجل وسائق السيارة فيحملان عز العرب وينطلقان به إلى منزل يقع في الجبل العتيق المطل على المدينة والبحر.

أنقذ عز العرب، وكان منقذه إسبانياً كبيراً في السن اسمه ميغيل. يصطاف ميغيل دائماً في طنجة، ويسافر كثيراً حول العالم. يقيم في برشلونة، ويملك معرضاً لبيع اللوحات الفنية في مدريد. كما تربطه «صلة

قرابة بأحد أبناء عمومة الملك»، لذا فهو يدعى إلى بلاط الملك في المناسبات. وهو أيضاً رجل مجتمع يحب السهرات التي يقيمها المجتمع المخملي؛ لأنها تناسب طيشه ومجونه، وتساعده على نسيان علاقاته العاطفية المثلية الفاشلة.

في صباح اليوم التالي يقرع ميغيل باب غرفة نوم عز العرب ليقف على حالته الصحية ويعرف اسمه ومهنته وسبب إصابته. وعندما لا يسمع صوت أحد يدخل إلى الغرفة على مهل فيقع نظره على عز العرب فيصاب بالذهول «من براءة وجهه ونضارة جسمه الذي بدت عليه آثار الضرب. يتولد لديه شعور قوي بأن هذا الشاب سيقلب حياته رأساً على عقب».

على الغداء يلتقي ميغيل وعز العرب فيجري بينهما الحوار التالي:

«ـ اجلس، لا بد أنك جائع.

ـ كلا، أريد فقط حبة أسبرين وكأساً كبيراً من الماء.

ـ ما اسمك؟

ـ عز العرب Azz El Arab .

ـ هذه أول مرة أسمع فيها اسماً مغربياً، ويصعب لفظه إلى هذه الدرجة.

ـ ينادينى أصدقائي بعزّو، هذا أبسط.

ـ ماذا يعني هذا الاسم؟

ـ يعني عزة العرب، مجد العرب. أنا صفوة العرب، اسمي يعني الثمين والغالي والحسن...

ـ أليس من الصعب بعض الشيء حمل مثل هذا الاسم؟

ـ كان أبي ناصرياً قومياً متحمساً للعروبة. ومما يؤسف له أن العالم العربي اليوم هو في حالة يرثى لها، وأنا أيضاً، بالمناسبة، أريد أن أشكرك على ما فعلته مساء أمس».

يفكر عز العرب أن يسأل ميغيل إذا كان يستطيع مساعدته للحصول على فيزا إلى إسبانيا، لكنه يؤجل ذلك ليوم آخر.

في اليوم التالي يأتي عز العرب إلى ميغيل برفقة صديقته سهام، ويقدمها إليه على أنها خطيبته.

لم يكن عز العرب بحاجة إلى إقناع ميغيل لمساعدته على الرحيل من المغرب؛ لأن هذا الأخير كان قد قرر أن يجعل منه عشيقاً له.

يتعرف ميغيل على عائلة عز العرب، ويدعوه هو وشقيقته كِنزا إلى الحفل الذي يقيمه بمناسبة رحيله، لكنه في الحقيقة يعمل دعاية لعشيقه الجديد. «كان المدعوون من الرجال يتهامسون ويضحكون (...). لا بأس بهذا الشاب، ولا بأس بأناقته. لقد وفّق ميغيل هذه المرة في اختياره. هل تظن أن ذلك سيدوم؟ من يدري؟»

قبل رحيله يحصل ميغيل من القنصلية الإسبانية على أوراق طلب الفيزا ويسلمها إلى عزّ العرب، ثم يعده بإرسال عقد عمل إلى القنصلية الإسبانية يثبت بأنه يعمل لديه.

وهكذا يغادر عزّ العرب المغرب. في المطار تتأخر الطائرة قليلاً. يجلس في الكافيتيريا ويطلب فنجاناً من القهوة. يفتح الرسالة التي كان قد كتبها لبلده في اليوم الذي حصل فيه على فيزا إلى إسبانيا. يسمع في الميكرفون أن إقلاع الطائرة سيتأخر نصف ساعة فيبتعد عن الأنظار «ليقرأ بصوت عالٍ تلك الرسالة التي كان الكثير من أصدقائه يتمنون كتابتها».

موطني الغالي (نعم ينبغي أن أقول «موطني الغالي»، فالملك يقول «شعبي الغالي»).

اليوم هو يوم مشهود بالنسبة لي. أخيراً صارت لدي الإمكانية، وحالفني الحظ في الرحيل ومغادرتك والتوقف عن استنشاق هوائك والتعرض لمضايقات رجال شرطتك وإهاناتهم. أرحل وقلبي منفرج وعيناي تشخصان إلى الأفق، وتتطلعان إلى المستقبل. لا أعرف تمام المعرفة ما سأفعله، كل ما أعرفه هو أنني مستعد لأتغير، مستعد لأعيش حراً، لأكون مفيداً، لأفعل أشياء تجعل مني رجلاً يقف على رجليه، رجلاً لا يسكنه الخوف بعد الآن، ولا ينتظر من شقيقته أن تمده ببعض المال ليخرج ويبتاع السجاير، رجلاً يقطع كل صلة له «بالعافية»، هذا الشرير، هذا الوغد الذي يتاجر

بالمخدرات ويفسد النفوس، رجلاً لا يعمل قواداً عند الحاج بعد اليوم، هذا الشيخ الطاعن في السن الذي يتلمس الفتيات دون أن ينام معهن، رجلاً لا يقوم بالأعمال الصغيرة بعد الآن، ولا يحتاج إلى إبراز شهادته ليقول إنها لا تفيد في شيء. موطني الغالي، أنا مسافر، أعبر الحدود وأتوجه إلى أماكن أخرى وفي جيبي عقد عمل، سأكسب رزقي أخيراً، فأرضي لم تكن متسامحة لا معي ولا مع الكثيرين من شباب جيلي. كنا نعتقد أن الشهادات ستفتح لنا الأبواب، وأن المغرب سيضع حداً للامتيازات ولكن الجميع أدار لنا ظهره، لذلك كان ينبغي أن نتدبر أمورنا بأنفسنا ونقدم على أي شيء لكي نفلح في الخروج من الوضع المأزوم الذي نحن فيه. دخل البعض البيوت من أبوابها وكانوا مستعدين للقبول بكل شيء، واضطر البعض الآخر على العكس أن يكافح..

ولكن يا موطني الغالي،

أنا لا أغادرك بصورة نهائية، أنت تعيرني فقط للإسبانيين، لجيراننا، لأصدقائنا. نحن نعرفهم معرفة جيدة. ظلوا لفترة طويلة فقراء مثلنا، ثم ذات يوم مات فرانكو، وجاءت الديمقراطية وتبعها الازدهار والحرية. علمت بكل ذلك وأنا جالس على رصيف المقاهي، وهو المكان الذي اخترناه نحن المغاربة الآخرين لكي نتفحص منه بشكل دائم السواحل الإسبانية، ونردد بصورة جماعية قصة هذا البلد الجميل. تناهت إلى أسماعنا أصوات واقتنعنا من فرط تحديقنا بالسواحل أن حورية بحرية أو أن ملاكاً قد يحس بالشفقة علينا فيأتي ليأخذنا من أيدينا ويعبر بنا المضيق. كان الجنون يتربص بنا ببطء. هكذا وجد رشيد الصغير نفسه في مشفى الأمراض العقلية في بني مكادا. لم يكن يعلم أحد أي داء أصابه، فلم يكن على لسانه سوى كلمة واحدة «إسبانيا».كان يرفض تناول الطعام على أمل أن يصير خفيف الوزن ليطير على جناحي الملاك.

أيها الوطن، يا إرادتي المقيدة! يا رغبتي المحروقة! يا حسرتي الكبرى!

تركت فيك أمي وشقيقتي وبعض الأصدقاء. أنت شمسي وحزني، هم أمانة في عنقك لأنني سأعود وأريد أن ألقاهم بأحسن حال، وخصوصاً

عائلتي الصغيرة، ولكن خلصنا من هؤلاء اللصوص الذين يمصون دمك لأنهم يجدون الحماية حيث يجب أن يجدوا العدالة والعقاب. خلصنا من هؤلاء الوحوش الذين لا يدرسون القانون إلا ليتحايلوا عليه، لا شيء يوقفهم« فالمال كما تقول أمي يحلّي الأشياء المرّة».

أنا لست صارماً من الناحية الأخلاقية، فأنا بعيد كل البعد عن الكمال وليس مسلكي بالمسلك السليم، أنا لست سوى كسرة خبز في هذه المأدبة التي تدعى إليها دائماً الوجوه نفسها، والفقير فيها دائماً موضع شبهة، وفقره جنحة، لا بل خطيئة. «غالباً ما كان العافية يردد على مسامعي: المال أمامك، يا صديقي، حسبك أن تمد يدك وتأخذه، ولكي تتخلص من فقرك، ما عليك سوى أن تقرر ذلك».

ابتليت أنا أيضاً أن أفعل مثل الآخرين، ولكن يداً، يد أمي، يد أبي الذي لم أعرفه جيداً، أرشدتاني إلى الطريق المستقيم. فشكراً لهما! شكراً لأنني لم أختر الطريق السهل. ولكن علي أن أتوقف هنا عن الكتابة، فأنا أشعر بالنعاس. أتصور نفسي في الطائرة. أنا لست خائفاً، أشعر بالإثارة والفضول لكي أراك يا موطني من الأعلى. آمل أن يفكر الطيار بالتحليق فوق طنجة من أجلي فقط لأقول لها «إلى اللقاء» ، لكي أخمن من يسكن في هذا الكوخ الذي يبدو من بعيد، ومن يتألم بين هذه الجدران المتشققة، ومن يعيش في هذا البيت من الصفيح، وإلى متى سيظل هذا البؤس محتملاً.

عندما يصل عز العرب إلى مطار برشلونة، يستقبله رجل قصير القامة، طاعن في السن اسمه شيكو. يصطحب شيكو عز العرب إلى منزل ميغيل حيث تستقبله العجوز كارمن، وترشده إلى إحدى الغرف، وتطلب منه انتظار مجيء ميغيل. تستولي الدهشة عليه برؤيته للوحات الفنية المعلقة على الجدران، وللعدد الكبير من التحف الفضية المعروضة في إحدى الواجهات.

تحضر كارمن لعزّ العرب فنجاناً من القهوة. يدخل ميغيل فجأة على عزّ العرب:

ـ هل كانت رحلتك موفقة؟ قاطع جوابه وتابع فجأة:

ـ علينا حالاً أن نسوي مسألة أوراقك. سنذهب غداً بجواز سفرك إلى قسم الشرطة لنملأ طناً من الأوراق الإدارية، وبعدها نمر على المحامي لتنظيم عقد العمل النهائي الذي بموجبه أشغّلك عندي. في الوقت الحاضر ستنزل في غرفة الخادمة في الطابق الأخير. هذا مزعج ولكن لا مندوحة لنا عن القيام بذلك حتى ننعم بالطمأنينة.

تردد عزّو لحظة قبل أن يسأله ما هي صنعته بالضبط.

ـ هيا! هيا! لا تتظاهر بالغباء، فأنت فهمت جيداً...

ـ كلا، سيد ميغيل، أؤكد لك...

ـ هيا! كفاك تأدباً. لنهتم بقصة الأوراق ولنترك الباقي إلى وقت آخر.

لا بد لنا من التحدث عن علاقة عز العرب بالنساء، وهي علاقة جنسية بحتة. يعتمد عز العرب في علاقاته الغرامية على جاذبيته، «وعلى عينيه السوداوين البشوشتين، وعلى أهدابه الطويلة». كان تعرف إلى رجل كهل يدعى «الحاج».

و الحاج هذا معجب كثيراً بعز العرب، يستضيفه في أغلب الأوقات في بيته الجبلي الجميل في طنجة. وهو متزوج ولكنه لم يرزق بأولاد، إذ أنه مصاب بعجز جنسي لكنه متفاهم مع زوجته التي تتركه لتقضي شطراً كبيراً من السنة في «الريف» مسقط رأسها. في مقابل ذلك يأخذها معه إلى مكة كل سنتين من أجل الحج. يحب الحفلات فيقرر أن يتوقف عن كل شيء ويستفيد من الحياة وينصرف للهو بعد أن «عاصر زمن المال السهل». غالباً ما كان الحاج يكلف عزّ العرب بدعوة الفتيات إلى منزله، فقد تعرف عن طريق سمسار العقارات الذي عمل لديه لفترة قصيرة على مجموعة من الفتيات اللاتي يحببن اللهو والرقص والمضاجعة عند الاقتضاء مقابل بعض الهدايا أو المال.

كان البعض منهن يدعين «أنهن سكرتيرات أو عاطلات عن العمل، وكان البعض الآخر يدعين أنهن مُطلقات في مقتبل العمر، يعشقن الحياة ولكن تعوزهن الإمكانيات. وأخريات جاءت بهن إلى هذه السهرات أخواتهن الكبريات، ويزعمن أنهن يردن الوقوف على أسرار الحياة. إنهن صغيرات

في السن وساذجات، جميلات ومرحات، وينحدرن في أغلب الأحيان من الأوساط المتواضعة، وأحياناً من الأوساط الميسورة».

أما عز العرب فلم يكن يعتبرهن بغايا، وإنما كان ينظر إليهن على أنهن «حالات اجتماعية» فقط لا غير.

حاز على إعجاب الكثير منهن، ولكنه كان صريحاً معهن:

«أبلغ من العمر أربعاً وعشرين سنة. أحمل شهادة جامعية وعاطل عن العمل. لا أملك مالاً ولا سيارة. أنا حالة اجتماعية. نعم، أنا أيضاً أسير نحو الهاوية. وأنا مستعد لأي شيء لكي أرحل من هنا لكي لا أحتفظ معي عن هذا البلد إلا بصور وبطاقات بريدية، لذا فأنا لم أُخلق للحب، وأنتن تستحققن ما هو أفضل، تستحققن الرفاهية والجمال والشِّعر... لقد حاولت من قبل عبور الأربعة عشر كيلو متراً التي تفصلنا عن أوروبة، ولكنني وقعت ضحية عملية نصب، وكنت أوفر حظاً من ابن عمي نور الدين الذي مات غرقاً على مسافة أمتار من العامرية، فهل تعقلن ذلك؟».

وقعت واحدة من الفتيات في حبه، وكان اسمها سهام. تمتاز سهام بالنضج، وقد عبرت هي أيضاً المضيق، ولكن شرطة الحرس المدني اعتقلتها وسلمتها إلى رجال الشرطة في طنجة فأوسعوها ضرباً. ومنذ تلك الحادثة وهي تخطط للرحيل عن المغرب. في نهاية المطاف يساعدها الحاج على الرحيل ويجد لها وظيفة مربية لطفلة معاقة عند عائلة سعودية في مدينة مربيا.

في برشلونة يرافق عز العرب ميغيل في حله وترحاله، كما ينوب عنه في صالة عرض اللوحات.

ذات يوم اتصلت به سهام هاتفياً وطلبت منه أن يأتي لرؤيتها في مربيا. فاضطر أن يكذب على ولي نعمته مدعياً أن عمه مريض في مَلقة، وكذلك فعلت سهام الشيء نفسه مع مخدومتها لتحصل منها على إجازة، وادعت أن عز العرب الذي يعمل في برشلونة هو خطيبها.

كان اللقاء بين عز العرب وسهام «قصيراً ولكنه عنيف». بعد مطارحتها الغرام اعترف لها قائلاً:

- «لقد أصبحت عشيقاً لميغيل».

تعترف سهام بحبها له منذ التقته عند «الحاج»، فيجيبها بأن الحب للنساء، وأن على الرجال أن يبقوا أقوياء.

وبما أن سهام لم تكن تستطيع الحصول دائماً على إجازة من مخدومتها، فقد كان عز العرب يذهب إلى حانة ترتادها الفتيات اللواتي يشتكين من أوضاعهن. كان صاحب الحانة يلقب El Caudillo لكونه شبيهاً بالجنرال فرانكو. أحب عز العرب صاحب الحانة لأنه لم يكن يطرح عليه أسئلة عن ماضيه، أضف إلى أنه تعرف إلى سميّة عن طريقه.

وسمية فتاة من وجدة، جاءت إلى إسبانيا برفقة عشيقها الذي تخلى عنها وتركها خالية الوفاض. تبين بعد ذلك أنه متزوج من امرأة أخرى وله منها أولاد. «وعوضاً عن العودة إلى المغرب استسلمت للمجون وللحياة السهلة». وهكذا قادتها قدماها ذات مساء، دون أن تدري إلى أين ذاهبة، إلى مقهى El Caudillo فعرضت زوجته عليها العمل في المطبخ.

علم عزّو عند رؤيته لها من المرة الأولى أنها ستصبح عشيقته. «كانت طريقتها في النظر إلى الرجال دعوة حقيقية لممارسة الجنس».

اكتشف ميغيل أن عز العرب يكذب عليه بخصوص علاقته مع النساء. لم يغضب منه، ولكن قال له منزعجاً:

«- عندما تذهب في المرة المقبلة لتقابل بغيك، أخبرني بذلك فأبتاع لك زجاجة من العطر تهديها لها من قبلي».

لم يرد عليه عز العرب بشيء، فقد كان يعلم أنه سيفترق عنه يوماً ما، ولكن هذا اليوم لم يأتِ بعد، وخصوصاً أن أمه كانت تلح عليه لكي يطلب من ميغيل استقدام أخته كِنزا إلى إسبانيا.

«لم يكن ميغيل مغفلاً من جهته. كان يعلم تمام العلم أن عزّو ليس مغرماً به، وأنه يستغل خصوصية الوضع. بالطبع لم يكن الأمر بهذه البساطة. كانت دائماً بينهما أوقات حنان حقيقية، أوقات يشعران فيها أنهما قريبان أحدهما من الآخر. لكن عزّو لم يتماد معه قط، فقد كان يضبط نفسه ويخاف من دوافعه. لم يتمكن أن يكون عفوياً عندما يمارسان الجنس. مع

النساء ثمة جنس وكلام جميل، أما مع ميغيل فيغمض عزّو عينيه ويلوذ بالصمت».

ذكرنا أن عز العرب كان ينوب أحياناً عن ميغيل في صالة عرض اللوحات، ولكنه كان يترك العمل ويغيب عدة أيام دون إذن. وعندما كان ميغيل يسأله عن سبب انقطاعه، كان يرفض الإجابة. في الواقع «كان عزّو عندما يهرب من البيت يلجأ بكل بساطة إلى سميّة. كانت تجعله يكتشف البطولات الجنسية التي لم يتفق له قط اختبارها مع سهام». لم يكن عند سميّة أدنى حشمة ولا أدنى محرم من المحرمات، وكانت تقبل على الجنس دون أن تخفي شيئاً من هوسها بما كانت تسميه «الرذيلة».

يقرر ميغيل أن يضع حداً لتسكعه فينظم حفلة تنكرية في منزله ويدعو إليها ثلاثين رجلاً، ويطلب من عز العرب أن يرقص كما ترقص البغي مرتدياً زياً نسائياً. أراد بذلك أن يذله ويجعله فرجة لمن يتفرج.

«في اليوم التالي، يحلق عزّو شاربه ويرتب أغراضه ويعقد النية على مغادرة هذا البيت دون رجعة. لم يكن يدري أين يذهب، ولكن ذكرى السهرة كانت تسري في بدنه كالمرارة، كشيء مُر وغث. لم يعد يحتمل البقاء سجيناً لهذا الوضع».

بعد عدة أيام يتصل الإسباني بعز العرب ويعرض عليه الذهاب إلى طنجة. لم ترق له الفكرة كثيراً فقد كان يخاف لقاء أصدقائه برفقة ميغيل، كما كان يخاف أيضاً مواجهة أخته التي تنتظر منه أن يساعدها على الرحيل إلى إسبانيا.

وصلا إلى طنجة في شهر آب.كانت عودة عز العرب هي عودة الابن الضال.

«كانت الأمسية الأولى أمسية الفرح. روى عزّو قصة حياته بصورة مبالغ بها، بل كان يقول أشياء كاذبة مع أن أحداً لم يصدق ذلك. قبل النوم انتحت كِنزة به جانباً:

ـ لم أعد أطيق هذا البلد. تفاقمت الأمور منذ رحيلك. لا يوجد مخرج فكل شيء مسدود. من حسن الحظ أن السيد ميغيل يفكر بنا بين الحين والآخر. أنت من يرسل لنا المال، أليس كذلك، ولكن الحوّالة موقعة باسمه.

توقف عزّو لبرهة فهو لم يكن على بيّنة من الأمر.

ـ لا فرق إن كان هذا المال منه أم مني. ولكن يبقى من الصعب عرض طلبك عليه.

ـ ومع ذلك لا أحد سواك يستطيع ذلك. أنا لا أعرفه معرفة كافية حتى أطلب منه ذلك فجأة. هل تستطيع أن تعقد لي زواجاً صورياً؟

ـ نعم بالتأكيد. ولكني أخشى أن نبالغ في شدنا للحبل.

ـ ميغيل ليس حبلاً.

ـ كلا، بالتأكيد. ولكن ينبغي ألا نبالغ فهو في نهاية الأمر رجل له مبادئه.

-سأدع إذاً أمي تتولى الموضوع.

-كلا، ليس هي على وجه الخصوص، فسوف تفسد كل شيء، ناهيك بأنها قد تضيّع الرحلة إلى مكة التي يفكر بتقديمها لها».

يعرض عزّو طلب أخته على ميغيل فيوافق على طلبها معتقداً أن ذلك «يخلق استقراراً في البيت، ويجعل عزّو أكثر أهلاً للثقة وأكثر رضوخاً».

وهكذا يعتنق ميغيل الإسلام ويتزوج كنزا زواجاً صورياً من أجل إرضاء عز العرب، ويصبح اسمه منير.

تبدأ هنا أحداث قصة جديدة في إسبانيا بطلتها كنزا، شقيقة عز العرب.

تحب كنزا الرقص على أنغام الموسيقا الشرقية. ترقص في حفلات يقيمها الجيران للترويح عن النفس. «كان بإمكانها أن تحترف الرقص، ولكن الفتاة التي ترقص في هذا المجتمع لتكسب رزقها عرضة للطعن بأخلاقها».

كانت كنزا موعودة بالزواج من ابن عمها نور الدين، ولكنه مات غرقاً في رحلة بحرية على متن قارب من قوارب «العافية». لم يعد أمامها الآن سوى الرحيل لأن الأمور تتفاقم وجميع المنافذ موصدة على حد تعبيرها.

تصل إلى برشلونة بعد انتظار دام ثلاثة شهور. تتكيف بسرعة في المجتمع الجديد لأنها تتكلم اللغة الإسبانية. لم تشأ منذ البداية أن تعيش عالة على ميغيل، فراحت تفتش عن عمل في المجال الاجتماعي، وبعد شهر من البحث عثرت على وظيفة في الصليب الأحمر.

أما عز العرب فقد أرسله ميغيل إلى مدريد ليعمل في معرض اللوحات مكان الشخص الذي كان يعمل هناك، ولكن عز العرب كان يقضي وقته في السهرات ولا يستيقظ إلا متأخراً. أقلق هذا الوضع ميغيل كثيراً وسبب له الإزعاج.

عملت كنزا في الصليب الأحمر، لكنها تلقت عرضاً من صديق زوجها للعمل راقصة في مطعم «زيت الزيتون»، فقبلت بالعرض لأنها كانت تعشق الرقص.

كان لا بد لكنزا من أن تغادر المغرب حتى تلتقي بناظم التركي الهارب من بلاده لأسباب سياسية كما يدعي، ولكن الحقيقة غير ذلك تماماً.

«كان ناظم فارع الطول، أسمر البشرة، صافي العينين، كثيف الشاربين». «كان يعمل نادلاً في مطعم «كباب» حيث كانت كِنزة تتناول طعامها من حين إلى آخر بصحبة صديقاتها في الصليب الأحمر». «وقعت كِنزة في سحر ابتسامته وجمال عينيه».

حدث أول لقاء حقيقي بينهما في قرية صغيرة بالقرب من برشلونة. «أرادا أن يتعارفا ويتجاذبا أطراف الحديث دون استعجال ويشعرا أنهما يقضيان عطلة».

ذهبا إلى فندق صغير، ومارسا الحب «كالنهمين». لم تكن هذه العلاقة بالنسبة لكنزا هي الأولى فقد كانت موعودة بالزواج من ابن عمها نور الدين، وكانت قبل زواجه منها قد مارست الحب معه سراً في الكوخ، وبعد موته ظلت ذكرى هذه العلاقة تؤرقها.

«كان لا بد لي أن أغادر بلدي وأهجر عائلتي وأصبح أولاً زوجة لشخصية جذابة، وأن يضعني القدر ثانياً في طريق ناظم الذي لم أعلم قط إن كان مهاجراً أم منفياً، إنما كان رجلاً حقيقياً، لكي أخرج من قصتي

الحزينة وأعرف الحب، الحب الكبير، الحب الذي يقشعر منه البدن، الحب الذي يقلب الكيان، الحب الذي يجعلك شفافة، هشة، متأهبة لكل شيء. لم أكن أعرف من قبل تلك الحالة التي يتسلق فيها الجسد عندما يكون مرغوباً للغاية ومحبوباً للغاية إلى القمم فينظر إلى المدينة بشهية من يريد أن يجرب كل شيء، ويتجرع كل شيء، ويحتضن كل شيء، ويعانق كل شيء».

وكذلك لم تكن هذه العلاقة بالنسبة لناظم هي الأولى منذ وصوله إلى إسبانيا. كانت العلاقة الأولى مع تركية، لكنها لم تعمر طويلاً. وكانت الثانية مع امرأة من كوبا، وكانت العلاقة معها جنسية بحتة. كان ناظم «يفتش عن امرأة ليست غريبة كثيراً عن ثقافته.كان يحتاج إلى أن يسمع اللغة التركية أو العربية على الأقل، وأن ينفعل بموسيقا بلده وأن يشاطره أحد انفعالاته وأفكاره.كانت هذه الأوصاف تنطبق على كِنزة فهي عربية رغم هيئتها التي توحي بأنها من جنوب أوروبة، حرة، جميلة، وخصوصاً أنها تقيم في إسبانيا بصورة قانونية.كان يأمل في سره الإفادة من وضع كِنزة لكي يسوّي وضعه الخاص، فلقد سئم من حالته المخالفة للقانون، ولكن ناظم كان حذراً في هذا الموضوع. لم يكن يريد أن يظهر بمظهر الوصولي، أو بمظهر الرجل الذي يبحث عن مصلحته الذاتية دون أن يكون صادقاً».

دعاها ناظم لقضاء ليلة ثانية في إحدى الفنادق. وبعد أن طارحها الغرام عرض عليها الزواج، لكنها لم تستعجل بالرد على طلبه. «لا شك أنها كانت تحس نحوه أيضاً بالعواطف، وربما بعاطفة الحب بيد أنها كانت ما تزال في ريب من أمره. ماذا يفعل هذا الإنسان المثقف في برشلونة؟ لماذا غادر موطنه؟ يقول إن ذلك بسبب المشكلات السياسية، ولكن شيئاً لا تعرف كنهه يضايقها. سارت وفكرها مشغول بتلك الليلة التي كانت من أجمل الليالي في حياتها».

اختفى ناظم فجأة فالشرطة الإسبانية تبحث عن الأشخاص غير النظاميين لترحليهم إلى بلادهم. سألت كنزا عنه في مطعم «كباب» الذي يعمل فيه فلم تجده. أعطاها أحدهم عنوانه فركبت سيارة أجرة وذهبت إلى العنوان. دخلت في زقاق مظلم ، وكان مدخل البناية وسخاً. رأت شحاذاً مخموراً فأعطته

مـالاً «وسـألته إن كـان يعرف رجـلاً تركيـاً طويـل القامـة، أسمر اللـون، لـه شارب كثيف أسود.

ــ آه المغربـي! إنــه يسـكن فـي الطـابق الأخيـر فـي نهايـة الممـر، البـاب الأحمر.

طرقت الباب وصاحت باسم ناظم عدة مرات. أصاخت بسمعها فلم تسمع من خلف الباب سوى صوت طفل. فطرقت الباب بقوة وهي تقول:

ـ افتح لـي يـا نـاظم، أنـا كِنـزا. الأمـر هـام. سـمعت طفـلاً يبكـي وسـمعت صوت امرأة تقوم بإسكاته.

قالت كِنـزة لنفسـها: إن المعلومـات التـي بلغتهـا لا بـد أن تكـون خاطئـة. لا يمكن لناظم أن يسكن في هذه البناية المهجورة، إلا إذا كـان متزوجـاً ويعيش هنا مع عائلته.لامت نفسـها فـي الحـال علـى هذا التفكير، علـى أن كل شـيء ممكن وطالمـا ردد ميغيل ذلـك علـى مسـامعها. دخل الشـك الآن إلـى أغـوار سريرتها، تملكها، أقلقها، تلاعب بها، آلمهـا. لـيس عليهـا الآن سـوى أن تقوم بشيء واحد، وهو أن تعثر على ناظم وتطرح عليه السؤال بكل صراحة.

فـي اليـوم التـالي جـاء نـاظم إلـى كنـزا، ولكـن الهمـوم كانـت باديـة علـى محياه».

«جلسـا فـي أحـد المقـاهي. ضـمّها إلـى صـدره. شـعرت كِنـزة برغبـة فـي البكاء فحَدسُها يقول لها: حذار! حذار! نهض نـاظم ليذهب إلـى المرحـاض. لاحظت كِنزة أن محفظته قد سقطت علـى الأرض. تناولتهـا ووضـعتها علـى الطاولة ثم حدقت بنظرها فيها. لمعت فـي ذهنهـا فكـرة مجنونـة: إن تفتحـي هذه المحفظة فستكتشفي أمراً هاماً.كان ذلك بمثابة إشعار من القدر. بيد أنهـا لم تجرؤ على لمسها، ولكن ناظم تأخر في العودة. مدت يدها ببطء وفتحتهـا بإصبعها نصف فتحة. بانت منها صورة لنـاظم وهو يطـوّق بذراعيـه امـرأة شـابة سـمراء اللـون طويلـة الشـعر ويحـف بهـا طفـلان. إنهـا صـورة عائليـة، الصورة التقليدية التي يحتفظ بها الآبـاء فـي محفظـاتهم. جـرت الـدموع علـى خـديها كـالنبع. أخيـراً بـان نـاظم مبتسـماً ومسـتعداً لقضـاء نهـار جميـل مـع حبيبته. تمالكت كِنزة أعصابها. نهضت دون أن تنطق بكلمة، خرجت من

المقهى، أوقفت سيارة أجرة واختفت عن الأنظار تاركة ناظم وحيداً على الرصيف».

ولم تكن نهاية عز العرب أقل مأساوية من نهاية شقيقته كنزا.

فقد عز العرب عمله لدى ميغيل، وانتهت بطاقة إقامته فأصبح مخالفاً للقانون، وقد يرحّل إلى بلاده في أية لحظة. فقرر أن يقطع صلته بالجميع. أخذ يقضي وقته بصحبة عباس، وهو مغربي دخل إسبانيا متسللاً بعد أن فشل أكثر من مرة. وعباس هذا يكره الإسبانيين أشد الكره. يتاجر بالأشياء المقلدة أو المزورة، لكنه لا يتاجر بالمخدرات فهذا برأيه «عمل قذر». يبيع الهواتف النقالة ذات البطاقات الممغنطة المزورة، ويبيع بطاقات تشاهد بها جميع المحطات التلفزيونية في العالم، باختصار فهو يعمل في مجال القرصنة، ويساعده في ذلك فرد باكستاني خبير في هذا المجال. كان عباس يكلف عز العرب «ببيع بعض الساعات المقلدة أو أحياناً بعض علب الكبريت الممتلئة بأعواد الحشيشة». (...) باع عزّو ذات يوم ساعة مزيفة من ماركة Cartier لأحد المارة فشكره باللغة العربية. وبعد برهة رجع إليه الرجل وسأله إن كان لديه بعض الوقت لشرب فنجان من القهوة. قال له: إني غريب في هذه المدينة، لست سوى مسافر عابر. فهل تستطيع أن ترشدني إلى مسجد من مساجد الحي لكي أؤدي صلاة العشاء؟ أريد أن أصلي فبدون الصلاة أكون شقياً.

لم يكن عزّو يعلم بوجود مسجد في الجوار. سأله الرجل: ألست إذاً ممن يصلون؟ أجاب عزّو بحركة من شفتيه تدل أن ليس من عادته الصلاة. فتابع الكلام: من المؤسف يا أخي أنك لا تتوجه إلى الله ولو مرة واحدة في اليوم. هل تعلم تمام العلم أنك تستطيع الجمع بين الصلوات الخمس اليومية في صلاة العشاء وتصليها بكل طمأنينة.

فهم عزّو على الفور أن هذا الرجل هو في الواقع داعية. فهو يستعمل الأسلوب نفسه، والخطاب ذاته اللذين كان يستعملهما ذاك الذي حاول في طنجة جره إلى حركة إسلامية. استمع إلى حديثه ولم يتصوره في مواقف

مضحكة كما حدث له مع الداعية الذي قابله في طنجة. كان في المرة الأولى يملك القوة للوقوف في وجه هذا النوع من الخطاب السياسي الذي يرمي إلى التجنيد. أما الآن فهو يشعر بالتعب ويأمل على نحو غامض أن يتمكن من جني الفوائد بطريقة أو بأخرى من العروض التي لم يتوانَ الداعية في طرحها عليه.

ـ أتعلم يا أخي أننا هنا في بلد أجدادنا الذين قامت بطردهم إيزابيلا الكاثوليكية، بعد أن نصبت المحارق التي أحرق فيها بعض رجالات الإيمان والمسلمين الذين ننحدر نحن منهم؟! كما أمرت بهدم أماكن العبادة، وأجبرت من لم يتمكن من الهروب على اعتناق الكاثوليكية، وحظرت الكتابة بالعربية ولبس الثياب التقليدية. كان ذلك منذ زمن طويل، منذ خمسمئة سنة، ولكن الحرق لا يزال باقياً في القلوب، في قلب كل مسلم وكل عربي. لقد طُرد الإسلام من هذا البلد، ويقع على كاهلنا إعادته وإعادة فرض احترامه. لقد شبعنا إهانات، وكفانا هذه المذلة التي ضربها الغرب المسيحي على رقابنا. انظر كيف يعامل أخوتنا في فلسطين، وكيف تساند أمريكا سياسة إسرائيل. انظر كيف يعامل المواطنون في بلداننا. يجب ألا نقف مكتوفي الأيدي، يجب أن ننشر الإسلام ونسمع صوت المسلمين. قل لي أنت، لقد درست في الجامعة ولست أمياً كمعظم إخوانك، أليس كذلك؟

ـ نعم، أحمل شهادة في الحقوق من جامعة الرباط.

ـ أدركت ذلك على الفور.كنت أعلم أنني بإزاء رجل مثقف يعقل الأمور. أحب أن أدعوك للانضمام إلينا من أجل صلاة العشاء. ليس اليوم بالتأكيد، ولكن إذا شئت يوماً بالمصادفة أن تقابل أبناء من بلدك، لا مهربين ولا حثالة في المجتمع، فتعال وشاهد ما نشيّد وما نعد لمستقبل بلدنا.

أدرك عزّو أنه أمام أحد الكذابين فسأله:

ـ هل أنت مغربي؟

ـ مثلك تماماً.

ـ لماذا إذاً تتحدث بلهجة شرق أوسطية؟ كأني بك أحد الخليجيين الذين يلقون من على الشاشة الصغيرة دروساً في الأخلاق.

ـ هذا فقط لأنني تخرجت في الجامعة الوهابية في جدة.

ـ وهابي...أنت وهابي؟

ـ لنتفق على لقاء وسأشرح لك ما هو مذهب مرشدنا عبد الوهاب الذي عاش في القرن الثامن عشر.

ــ أعرفه حق المعرفة، ولا حاجة بك لأن تشرحه لي: إنه المرأة المتخفية، المحجبة من رأسها إلى قدميها، إنه الشريعة مكان القانون والقوانين المدنية... فيه تُقطع يد السارق وتُرجم الزانية...

ـ ليست كل هذه سوى أحكام مسبقة. أنا بانتظارك الأسبوع المقبل في الموعد نفسه وفي المقهى عينه. إليك بطاقة تعريفي مع رقم هاتفي الجوال. اتصل بي متى شئت باستثناء أوقات الصلاة بالطبع. نسيت أن أقول لك إنني أدعى بمحض المصادفة العجيبة عبد الوهاب.

يهمّ عز العرب بمغادرة المقهى، فتحصل مشاجرة بين مهاجرين اثنين فتتدخل الشرطة وتعتقل الجميع. وبعد التفتيش مع عز العرب يتبين أن بطاقة إقامته قد انتهت صلاحيتها، كما تعثر الشرطة معه على علب الكبريت المحشوة بالحشيش.

«كان على اقتناع بأن قدره هو الذي قاده إلى هذا المقهى وإلى هذا الاعتقال. كان ثمة شيء واحد لم يرغب به، وهو أن يُطرد إلى المغرب. لا للعار، لا للمذلة، كل شيء ما عدا هذا. نعم للسجن ولكن لا للركلة في المؤخرة التي ترسله في غمضة عين إلى مرتفعات الجبل القديم في طنجة. لقد رحل حتى يعود أميراً وليس نفاية يلقي بها الإسبانيون».

تبددت أحلام عز العرب، وعليه الآن أن يجد مخرجاً لورطته هذه. اقتيد إلى مكتب الشرطة حيث بات ليلته هناك. في صباح اليوم التالي يطلب التحدث إلى مسؤول من أصحاب الرتب العالية، ويعرض عليه أن يعمل مخبراً في الأوساط الإسلامية.

«- ما هي الأدلة التي تستطيع تقديمها لنا حتى نثق بك؟

أخرج عزّو من جيبه بطاقة تعريف عبد الوهاب وأعطاه إياها.

- جاءني هذا الرجل ودعاني للانضمام إلى حركة المؤمنين المسلمين، وهي شبيهة بالرابطة الإسلامية في إسبانيا. يلقي خطابات عن الانتقام، وقد كلمني عن إيزابيلا الكاثوليكية وعن الأندلس وعن عودة الإسلام إلى الأرض المسيحية والكافرة. ضرب لي موعداً الأسبوع المقبل، فامنحني فرصة».

وهكذا نجا عز العرب بجلده ولكنه خسر نفسه. «ومن أجل تأمين غطاء له فقد عين في وظيفة بنصف دوام في الدائرة القانونية في مصرف كبير. لم يكن أحد يعلم ما يفعل خارج أوقات العمل».

غاب عز العرب عدة أيام دون أن يعرف أحد عنه شيئاً. قام عميله بزيارة له في منزله. «طرق الشرطي الباب مراراً ولكن الباب لم يفتح فاستدعى تعزيزات لتحطيم الباب. وُجد عزّو على الأرض مذبوحاً ورأسه في بركة من الدماء. ذبحه الإخوان كما يذبح الخروف في عيد الأضحى».

وهكذا أسدل الستار على حياة عز العرب الذي كان يعتقد أنه برحيله عن بلاده سيحقق أحلامه بالمجد والمال، فإذا به ينحدر نحو الهاوية، وينتهي نهاية فاجعة.

لا نستطيع أن نفي الرواية حقها في هذه العجالة بسبب تعدد شخصياتها وكثرة أحداثها.

ينتقد الكاتب كعادته الوضع الاجتماعي والسياسي في المغرب الذي يدفع بشبابه إلى الرحيل. كما ينتقد بشدة الأوساط الدينية المتشددة التي تحاول أن تجر الشباب اليائس إلى قضايا مريبة، وغالباً ما تفلح في مسعاها بسبب من الفساد المستشري في طبقات المجتمع.

طاهر بن جلّون

ولد طاهر بن جلّون في مدينة فاس سنة 1944. حصل على جائزة Goncourt عام 1987 عن روايته «الليلة المقدسة».■

و ـ متابعات

, ,

الجوائز الأدبية

جوائز كزخّ المطر

ت. عدنان محمود محمد

لم يحتفظ التاريخ بأعمال الأخوين غونكور Les frères Goncourt، بل حفظ اسمَهما فقط، ذلك الاسم الذي غدا اسمَ أهم جائزة أدبية فرنسية. فقد احتُفل في عام 2003 بذكراها المئوية الأولى. أما عام 2004، فكان عام الذكرى المئوية الأولى لجائزة فيمينا Femina. خلال قرنٍ من الزمن، ظهر نحو 1500 جائزة ومسابقة، شملت كلَّ ما ظهر في فرنسا من الأجناس الأدبية وفروعها.

مئة عامٍ وجائزة غونكور بصحة جيدة:

احتُفل بالذكرى المئوية الأولى لجائزة غونكور في عام 2003. ومن سخرية القدر أن أعمال الكاتبَين اللذين حملت الجائزة اسمَهما شبهُ منسيةٍ اليوم. ومع ذلك، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان جول وإدمون أويو دو غونكور Jules et Edmond Hout de Goncourt، محرّكَين هامَّين للحياة الأدبية الباريسية التي انتقداها في يوميات مكتوبة بخط اليد. لقد عاشر الأَخوان، وهما سليلا أسرة موسرة من اللورين، كبارَ كتّاب عصرهما في عشاءات مانيي Magny الشهيرة (وهو اسم مطعمٍ باريسي شهير كان في الدائرة السادسة)، التي كانت تجمع بين جورج ساند Georg Sand وسانت بوف Sainte-Beuve وفلوبير Flaubert.

واصَل إدمون إصدار اليوميات بعد وفاة جول عام 1870. وفي عام 1984، حوّل غرفةَ أخيه المتوفّى في بيته في أوتوي، وفي تلك الفسحة التي أطلق

عليها اسماً جديداً هو «السقيفة» أخذ يستقبل أيامَ الآحاد أعضاءَ جمعية الآداب الجميلة: من دوديه Daudet إلى زولا Zola أو بيير لوتي Pierre Lotti، الذين كانوا يأتون للمشاركة في «دردشة» أدبية. وقد اعترف إدمون في يومياته بأن «فكرة كل اللحظات تتملّكه» وكذلك «فكرة الدفاع عن اسم غونكور ضد النسيان، بكل البقاءات: البقاء بوساطة الأعمال، والبقاء بوساطة المبرّات.»؟

لدى وفاته في عام 1896، كُلِّف منفّذ وصيته ألفونس دوديه بتشكيل «جمعية أدبية دائمة تمّ تأسيسها، طوال حياتنا كرجلي أدب، وكانت تلك فكرتي وفكرة أخي، والغاية منها إيجاد جائزة مقدارها 5000 فرنك تُخصَّص لعملٍ نثري متخيَّل يصدر خلال السنة، وبدخلٍ سنوي قدره 6000 فرنك لصالح كل عضوٍ من أعضاء الجمعية».

مضى وقتٌ قبل أن ترى الجمعية الأدبية النور، ذلك لأن بعض أفراد أسرة الأخوين غونكور بدؤوا معركةً قانونية شرسة، إذ استشاطوا غيظاً وهم يرون ثروةً تضيع منهم. ومع ذلك، فقد وُلدت الجمعية وسُمّيت: أكاديمية غونكور. وتسخر تلك التسمية من الأكاديمية الفرنسية التي لطالما سخر منها الأخوان غونكور في حياتهما، وكذلك فعل أصدقاؤهما الذين أخذوا عليها أنها أغلقت أبوابها في وجه كتّابٍ من أمثال بلزاك Balzac أو فلوبير أو زولا. مُنحت أول جائزة غونكور في 21 كانون الأول عام 1903، ولم تلق صدىً كبيراً في الصحافة. إذ لم يحضر سوى ثلاثة صحفيين في مطعم شامبو Champeaux حيث اجتمع تسعةٌ من أعضاء أول أكاديمية غونكور العشرة، من بينهم جوريس - كارل ويزمان Joris- Karl Huysmans وأوكتاف ميربو Octave Mirbeau. وبعد قرنٍ من الزمن، صار العشرات ينتظرون صدور النتائج في مطعم دوران Drouant الباريسي (منذ عام 1914).

جوائز كردِّ فعل:

إذا كانت جائزة غونكور قد أُقرَّت كرد فعلٍ على الأكاديمية الفرنسية التي وُصفت بأنها تقليدية جداً وامتثالية، فإن جائزة غونكور نفسها قد تسبّبت بإقرار جوائز أخرى يشغل بعضها اليوم مكانةً تساويها أهميةً في المشهد الأدبي.

تلك هي حال جائزة فيمينا التي أوجدها في عام 1904 اثنتان وعشرون من المشاركات في مجلة «الحياة السعيدة La vie heureuse» بمبادرة من الكاتبة آنا نواي Anna Noailles، وكان هدفها: «جعل علاقات الزمالة بين نساء الأدب وثيقةً أكثر». لذا كانت لجنة التحكيم نسويةً حصراً. ردّ فعلٍ جميل على كرهِ أصحاب جائزة غونكور للنساء. ألم يكتب إدمون غونكور في مذكّراته، وهو الذي لم يكن ليقبل أية امرأة في «سقيفته»: «إنهنّ يعطّلن التباحث، فهن يُثرن من الضجيج أكثر مما يُثرن من أفكار»؟ من الطبيعي ألا تحوي أولُ أكاديمية للغونكور أيةَ امرأة، في حين أن رئيستها اليوم هي الكاتبة إدموند شارل - Edmonde Charles- Roux.

كذلك وُجدت جائزة رونودو Renaudot كردّ فعلٍ على الغونكور. وأخذت على عاتقها تصحيح الظلم الذي مارسته جائزة الغونكور، لذا مُنحت في اليوم نفسه وفي المكان نفسه، مطعم دوران. ففي هذا المكان، وفي عام 1925، وبينما كان بعض الصحفيين ـ النقّاد الأدبيين ينتظرون نتائج المداولات، قرّروا إطلاق هذه الجائزة «المضادة للغونكور». وحملت اسم تيوفراست رونودو Théophraste Renaudot، وكان طبيبَ لويس الثالث عشر وصديقَ ريشليو، وهو مؤسّس أول مجلة فرنسية سمّاها: غازيت دو فرانس Gazette de France.

تكرّر السيناريو نفسه في عام 1930، عندما ملّ بعض الصحفيين من انتظار نتائج الفيمينا فقرّروا إيجاد جائزة جديدة لتتوّج أحد زملائهم. إذ وجدوا أنفسهم في «دائرة المتآلفين» التي منحت اسمها للجائزة الجديدة طبعاً. وهذه الجائزة تُمنَح اليوم في مطعم لاسير Lasserre، بعد أن تُعلَن نتائج الغونكور.

وفي عام 1958، وُلدت جائزة ميديتشي Médicis التي آلت على نفسها أن تكافئ الأعمال التي تأتي بـ«أسلوب ونفحة جديدين»، وقد أنشأها كلٌّ من غالا باربيزان Gala Barbisan وجان - بول جيرودو Jean-paul Giraudoux اللذين أرادا أن يوجدا جائزةً «ليست كالجوائز الأخرى»، وقد مُنحت في الوقت نفسه الذي مُنحت فيه جائزة فيمينا، في فندق كريون Crillon. ومنذ عام 1970، صارت تُمنَح لفئة «الأدب الأجنبي»، ومنذ عام 1985، صارت تُمنَح لفئة «محاولات».

جوائز أخرى كثيرة رأت النور، وكان الهدف منها «القضاء على موضة» الجوائز القديمة وخلعها عن عرشها.

يمكننا أن نذكر من أحدثها جائزة فلور Flore (التي تحمل اسمَ المقهى الشهير الموجود في سان - جرمان دي بري Saint- Germain des prés). وقد وُجدت في عام 1994 بمبادرة من الكاتب فريديريك بيغبيدير Frédéric Beigbeder، والغاية منها «مكافأة الكاتب ذي الموهبة الواعدة»، الوقح والمحرّض. ولقد ميَّزت هذه الجائزة الكاتب ميشيل أويلبيك Michel Houellebecq في عام 1996 عن روايته حس المعركة Le sens du combat، قبل أن تصبح ظاهرة الطباعة التي عُرفت مع الأجزاء الأولية Les Particules élémentaires.

في الخارج أيضاً:

أُحدثت جائزة بوليتزر Pulitzer منذ عام 1917، لتُمنَح في عدة مجالات صحفية وفنية، إلا أنها لم تُمنح للرواية إلا منذ عام 1918. وهي اليوم الجائزة الأمريكية الأكثر شهرةً في العالم. وقد كافأت أعمال إديث وارتون Edith Wharton وجون شتيانبك John Sterinbeck وإرنست همنغواي Ernest Hemingway ونورمان ميلر Norman Mailer. ومُنحت في وقتٍ قريب لتوني موريسون Toni Morrison التي نالت أيضاً جائزة نوبل للآداب. لقد عتّمت شهرتها على National book award، الجائزة الأدبية

الأمريكية الهامة الأخرى التي كانت قد مُنحت لكلٍّ من وليم فوكنر William Faulkner وسول بيلو Saul Bellow وفيليب روث Philip Roth وجون إفرينغ Johan Ivring وتوم وولف Tom Wolfe.

وللبريطانيين جائزتهم أيضاً، البوكر برايس Booker Prize (التي أعيدت تسميتها منذ عام 2002 لتصبح مان بوكر برايس Man Booker prize). ولقد وُجدت هذه الجائزة بمبادرة من الناشر توم ماشير Tom Mascheir الذي أرادها أن تكون مُعادِلةً لجائزة غونكور الفرنسية. وهي تتوّج كل عام عملاً تخيلياً لأحد قاطني إحدى دول الكومونولث، من جنوب إفريقية، من الباكستان أو من إيرلندة، بشرط أن يكون كتابه قد نُشر في بريطانيا. ومن بين الذين نالوا هذه الجائزة: ف. س. نالبول V.S.Nalpaul ونادين غورديمر Nadine Gordimer وسلمان رشدي Salman Rushdie.

وُجدت جائزة الغونكور الإيدالية منذ عام 1947، الستريغا Strega، وقد حصل عليها سيزار بافيز Cesar Pavese وألبرتو مورافيا Alberto Moravia وإلزا مورانتي Elsa Morante (التي نالت أيضاً جائزة ميديتشي) ودينو بوتزاتي Dino Bozzati.

أما في إسبانيا وفي ألمانيا، فإن جائزتي سيرفانتس Cervantès وجورج بوخنر برايس Georg-Buchner-Preis، لا تُمنَحان للكتاب الذي يصدر خلال السنة، بل لمجموع أعمال الكاتب. وكان خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges وكارلوس فوينتس Carlos Fuentes وماريو فارغاس إيوسا Mario Vargas Liosa من بين من نالوا جائزة سيرفانتس. كما حصل على جائزة جورج بوخنر برايس كلٌّ من هاينريش بيل Heinrich Bil وتوماس بيرنهارد Thomas Bernhard وإلفريدي يلينيك Elfriede Jelinek (وقد نالت جائزة نوبل للآداب لعام 2004).

بيد أن أهمّ جائزة على الإطلاق هي بلا شك جائزة نوبل للآداب التي لا تُمنَح لكتاب، بل لمجموع أعمال كاتبٍ ما مهما كانت جنسيته ولغته. وقيمة الجائزة عشرة ملايين كورون (أي ما يعادل 1.1 مليون يورو)، وتُمنَح في الأسبوع الأول من شهر تشرين الأول من كل عام. وقد حصل الكاتب الفرنسي رينيه سولي برودوم René Suly Prudhomme على أول جائزة نوبل للآداب، وكان ذلك في عام 1901. كما حصل على هذه الجائزة العظمى فيما بعد عددٌ كبير من مواطنيه من أمثال: فريديريك ميسترال Frédéric Mistral عام 1904، ورومان رولان Romain Rolland عام 1915، وأناتول فرانس Anatole France عام 1921، وهنري برغسون Henri Bergson عام 1927، وروجيه مارتان دو غار Roger Martin du Gard عام 1937، وآندريه جيد André Gide عام 1947، وفرانسوا مورياك FranÇois Mauriac عام 1952، وألبير كامو Albert Camus عام 1957، وسان جون بيرس Saint-John Perse عام 1960، وجان بول سارتر Jean-Paul Sartre عام 1964، وكلود سيمون Claude Simon عام 1985.

كتابات ومكافآت

في عام 1951، رفض جوليان غراك Julien Gracq جائزة الغونكور، أما جان بول سارتر فقد رفض جائزة نوبل التي منحت له في عام 1964. ولكن بصورةٍ عامة، لا يدير الكتّاب ظهورهم لمثل هذه الجوائز التي تحمل إليهم الاعتراف والشهرة، ولا ريب في أنها جلبت الثروة لبعضهم. وإذا كان بعض الأعمال قد أصبح كلاسيكياً، فإن بعضها الآخر قد سقط في النسيان.

جوائز ذهبية:

تبلغ قيمة جائزة غونكور عشرة (يورو) فقط، وكأساً من النبيذ الأبيض يومياً لمدة عام، بينما تبلغ قيمة جائزة فلور (6000 يورو). حتى لو كان الحائز على جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية يحصل على 7500 يورو، والحائز على جائزة كانون الأول يحصل على ما مجموعه (3000 يورو)، فإن بقية الجوائز الهامة قليلة العائد المادي أو معدومته. لكنها ذات أهمية إعلامية كبرى، الأمر الذي لا يمكن إغفاله. لأن الأشرطة الملوّنة التي تحيط بالكتب منوّهةً بتميّزها تمنحها قيمةً أكيدة عند الجمهور. فالحائز على جائزة غونكور يمكنه أن يأمل ببيع من 200000 إلى 300000 نسخة وسطياً. ونحو 140000 نسخة للحائز على جائزة فيمينا، و90000 نسخة لجائزة رونودو، و150000 نسخة لجائزة المتحدين، و85000 نسخة لجائزة ميديتشي.

وعندما نعلم أنه من بين الـ 600 رواية التي تظهر في بداية كل موسم، في شهر أيلول، نحو عشرين منها فقط تبلغ مبيعاتها 50000 نسخة، يمكننا تقدير التأثير الهائل للجائزة الأدبية على المبيعات. وبما أن المؤلف يحصل على ما نسبته 10% من قيمة كل نسخة مبيعة، فإن الكاتب الحاصل على جائزة، حتى وإن لم يصل اسمه أو عمله للأجيال اللاحقة، فإنه على الأقل يعزّي نفسه بجمع ثروة صغيرة.

حاصلون على الجوائز من أجل الأجيال اللاحقة:

من يذكرون جون ـ أنطوان نو John-Antoine Nau؟ ليسوا كثراً. كان اسمه الحقيقي أوجيه توركيه Eugène Torquet، ومع ذلك كان أول من نال جائزة غونكور عام 1903. عن روايته قوة معادية Force ennemie. وإن لم يكن هذا الكتاب علامةً في التاريخ الأدبي، فإن غيره ممن نالوا الجوائز قد عرفوا حياةً ألمعية.

وتلك حال مارسيل بروست Marcel Proust الذي نال جائزة غونكور عن روايته ظل الفتيات المُزهِرات L`ombre des jeunes filles en fleurs عام 1919. كما نال آندريه مالرو André Malraux هذه الجائزة عام 1933 عن رواية الظرف الإنساني La condition humaine، وسيمون دوبوفار Simone de Beauvoir عن روايتها المانداران Les Mandarins، عام 1954، ورومان غراي Romain Gray عن رواية جذور السماء Les raciness du ciel، عام 1966، كما حصل هذا الكاتب نفسه على جائزة غونكور مرةً ثانيةً في عام 1975 عن رواية الحياة أمام النفس La vie devant soi، تحت اسم إميل آجار Emile Ajar، الأمر الذي سبّب فضيحةً آنذاك. كما نالت مارغريت دوراس Marguerite Duras الجائزة عام 1984 عن رواية العاشق L`amant.

وقد نال جائزةَ فيمينا كلٌّ من: جورج برنانوس Georges Bernanos عام 1929 عن رواية الفرح La joie، وأنطوان دو سان إيكزوبيري Antioine de saint-Exupéry عن رواية الطيران ليلاً Vol de nuit، عام 1931، ومارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar عن رواية العمل في الظلام L`oeuvre au noir، عام 1968. أما جائزة رونودو فقد مُنحت لمارسيل إيميه Marcel Aymé عن رواية طاولة النافقين La table aux crevés عام 1929، ولوي - فردينان سيلين Louis-Ferdinand Clésio عن رواية الضبط Le process- verbal عام 1963، وجورج بيريك Georges Oerec عن رواية الأشياء Les Choses عام 1965. كما نال هذا الكاتب نفسه جائزة ميديتشي عام 1978 عن رواية الحياة طريقة استخدام La vie mode d`employ. أما لجنة تحكيم جائزة المتّحدين فقد ضربت ضربةً قوية عندما

منحت أول جائزةٍ لها لآندريه مالرو عن رواية الطريق الملكي La voie royale، عام 1930.

رؤوس عنيدة:

لم يكن جان ـ بول سارتر وجوليان غراك الكاتبَين الوحيدَين اللذين رفضا الجائزة. وإن كان هذا الموقف الذي اتّخذاه قد سلّط الأضواء عليهما، رغماً عنهما، وأسهم في شهرتهما. ففي عام 1968 رفض بوريس باسترناك Boris Pasternak جائزة نوبل بضغطٍ من الحكومة السوفييتية ذلك لأن الجائزة مُنحت إليه لمواقفه المتمرّدة بالتحديد. وفي عام 1965 رفض هنري ميشو Henri Michaux الجائزة الوطنية الكبرى للآداب، كما رفض ميشيل ليبريس Michel Leirise الجائزة نفسَها عام 1980.

(عن ملفّ صادر تحت العنوان نفسه عن الموسوعة الإلكترونية الفرنسية: Webencyclo).■

المرصد الأدبي

ميرنا أوغلانيان

* قرر مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة بالتعاون مع مركز الدراسات متعددة الموضوعات للأديان التوحيدية (سيسمور) بجامعة دوشيشا في كيوتو باليابان إصدار دورية علمية محكمة هي «دراسات يابانية وشرقية». وقد صدر العدد الأول من هذه الدورية في تموز 2007، وضم مجموعة من الموضوعات القيمة منها:

ـ التسامح في المجتمع الياباني المعاصر وأثره في اختفاء ظاهرة الإرهاب ـ المسيحية والإسلام نموذجاً ـ سمير عبد الحميد نوح.

ـ اتجاهات الدراسات البحثية اليابانية ـ جامعة دوشيشا نموذجاً ـ كو إتشي موري.

ـ المشترك بين أديان الوحي في كتابات المستشرقين ـ د. أحمد هويدي.

ـ المرئي واللامرئي في الصراع الإسرائيلي الفلسطيني ـ إيلان بابيه.

* صدر عن مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية كتاب «تناكا ابيه» رائد الدراسات الإسلامية في اليابان. وشارك في تحرير الكتاب نخبة من أساتذة جامعة تاكشوك بطوكيو، وقام بنقل الكتاب إلى اللغة العربية سمير عبد الحميد نوح وسارة تاكاهاشي.

* نظّم قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة حفل توقيع لثلاثة كتب مترجمة عن العربية هي: 1 ـ متون الأهرام ـ تأليف جمال الغيطاني ـ ترجمة همفري ديفيز.

2 ـ متاهة مريم ـ تأليف منصورة عز الدين ـ ترجمة بول ستاركي.

3 ـ لصوص متقاعدون ـ تأليف حمدي أبو جليل ـ ترجمة مارلين بوث.

وتقوم الجامعة الأمريكية بترجمة عدد لا بأس به من الكتب العربية سنوياً، وقد بدأت مشروعها هذا بترجمة أعمال نجيب محفوظ ثم تبعه باقي الأدباء.

وتقوم الجامعة أيضاً بإصدار كتب مترجمة عن لغات أخرى، وتناشد في هذا الإطار دور النشر حول العالم لتبني هذا المشروع وترجمة عدد أكبر من الكتب لا سيما العربية منها، فهناك أعمال عربية رائعة تستحق الترجمة والنشر. وضمن إطار حملة التسويق والتوزيع للكتب المترجمة ينظم قسم النشر بالجامعة معرضين كل عام أحدهما في الربيع والآخر في الخريف، وتخضع الكتب خلال المعارض لحسومات تتراوح بين 10 و80%.

* صدر عن مكتبة دار الزمان للنشر والتوزيع كتاب الإسلام باللغة الإنكليزية (AL ISLAM) الذي يقع في 195 صفحة. يعتبر هذا الكتاب تعريفاً عاماً بالدين الإسلامي باللغة الإنكليزية، وهو من إعداد الداعية الإسلامي المعروف محمد عباس نديم؛ الذي أراد أن يبين هذا الكتاب تعاليم الدين الإسلامي لكل من يرغب بالتعرف على هذا الدين، وتقف اللغة عائقاً أمامه.

* تصدر الجمعية الدولية للمترجمين العرب بالتعاون مع دار «غارانت» البلجيكية للنشر سلسلة من المطبوعات كنوع من التواصل، ونشر الثقافات، وتجاوز مشكلة اللغة.

وقد صدر حتى الآن من هذه السلسلة باللغة الإنكليزية: (What Everyone should know about the Quraan) تأليف الدكتور أحمد عبد الفتاح الليثي. يعالج هذا الكتاب عدداً من القضايا المهمة للراغبين بدراسة القرآن الكريم دراسة علمية سليمة، وهو يعد مقدمة علمية جيدة لا تفترض وجود معلومات مسبقة بالقرآن سواء على صعيد اللغة أو التاريخ، ويعمل على تعميق الفهم الصحيح للقرآن من مختلف الجوانب. يبقى الجانب الأكثر فائدة في هذا الكتاب هو احتواء باب الحواشي والمراجع فيه على مجموعة كبيرة من المراجع والكتب المتخصصة باللغتين العربية والإنكليزية. يقع الكتاب في 122 صفحة.

كما صدر كتاب (Arabesques, Selections of Biography and poetry from Classical Arabic Literature) لإبراهيم المميز. يحتوي الكتاب على سير أربعة شعراء هم امرؤ القيس وعنترة بن شداد وأبو العلاء المعري وأبو الطيب المتنبي، إضافة إلى ترجمة انكليزية متقنة لمختارات من أشعارهم الخالدة، يقع الكتاب في 140 صفحة.

كما صدر كتاب (Textbook on Translation. Theorical and Practical implementations) للدكتور سعيد شياب. ويعتبر هذا الكتاب مرجعاً تخصصياً

هاماً للعاملين في حقل الترجمة لمعالجته أهم الجوانب النظرية والتطبيقية لعالم الترجمة. يقع الكتاب في 191 صفحة.

وصدر أيضاً كتاب (Studies in modern Arabic literature) لفاروق مواسي. ويضم هذا الكتاب دراسات أدبية ونقدية معمقة للأدب العربي الحديث، حيث تناول «القدس في الشعر الفلسطيني الحديث» و«صورة اليهودي في الشعر العربي في فلسطين المحتلة منذ 1948» و«مظاهر الخوف في نصوص طه محمد علي» و«اللغة في أدب الأطفال» إضافة إلى بعض الدراسات الأخرى التي طرحها الكتاب بأسلوب مميز.■

النص واللغة

مدير التحرير

إذا كان النص كائناً حياً كما تقول معظم نظريات النقد الحديث بدءاً من نظرية الشكل العضوي في الرومانسية إلى ما جاء بعدها من نظريات تفرّعت عنها أو خالفتها فهذا يعني أن للنص شخصية مستقلة عن سواه من النصوص وإن كان المؤلف واحداً، وتتجلّى هذه الخصوصية في حركة الإيقاع النّصي التي تبعث الحيوية والحركة في جوهر النص ومزاجه ومفرداته وتعابيره وصوره والعلاقات التي تنظم بنيته الفنية، وهي شبيهة بحركة الدماء في الجسم وحركة النسغ في الشجر، وهذا يعني أنَّ النَّص يولد في بيئة نصية محدّدة، ويتشكّل من مورّثات نصيّة، فهو متصل بها من حيث القواسم المشتركة والهيئة العامة، وإن كان ذلك لا يمنع أبداً أن يكون لهذا النص خصوصية بين أقرانه النصية التي ولدت ضمن هذا المناخ اللغوي، فالكائنات الحية تنتمي إلى أجناس، ولكن مفردات الجنس الواحد بدءاً من الإنسان إلى الحيوان والنبات تختلف بين بيئة وأخرى، صحيح أن المرأة تلد، ولكنّها تلد ذكوراً وإناثاً، وتلد أصحاء وضعفاء.

وهكذا، ومن هنا كان للظروف المكانية المختلفة حضور وفاعلية في طبيعة الإنتاج ونوعيته، وإذا وضعنا في الحسبان أنَّ النصوص الأدبية

تتوالد ضمن اللغة فإننا نستطيع أن ندّعي بأن اللغة رحم خصب للإنتاج المتنوع والمختلف.

اللغة مرآة النص، والنص مرآة اللغة، وبخاصة في الحالات الإبداعية المتنوعة، وليس صحيحاً أبداً أن اللغة وسيلة للتعبير، والحال بين اللغة والنص كالحال بين الذكر والأنثى، فالعشق فيما بينهما سابق على عملية الإنجاب، وإذا كانت عملية الإنجاب قد تتمّ بين أيّ ذكر وأنثى سليمين فإنَّ حالة العشق مرهونة بين طرفين محدّدين، ولا يجوز استبدال أحدهما بآخر، ومن هنا كان بين اللغة والنص حالة عشقية شبقية وروحية.. لنقل حالة جذب دائمة، لأن التشويق حادث فيما بينهما، ومن هنا كانت اللغة مرآة النص، وكان النص مرآة اللغة، فاللغة تنتج النص، والنص يحافظ على اللغة ويطوّرها، وهناك أدباء وشعراء كان فيما بينهم وبين اللغة عشق عنيف، فالمتنبي مثلاً كان يلعب باللغة ويلاعبها، وهي طيّعة بين يديه، وكان أحمد فارس الشدياق يتعامل مع اللغة ضمن حالة عشقية غريبة، ورولان بارت فارس النص في العصر الحديث ليس غريباً عن هذه الحالة.

إنَّ حالات التشابه في النصوص لا تلغي حالات الاختلاف فيها، فنحن نعرف أن كثيراً من النصوص في الآداب العالمية تتشابه في موضوعاتها أو صورها أو مفرداتها، ولكنَّها تختلف في البناء والعلاقات النصية التي تمنحها هذه اللغة أو تلك.. إنَّ النصوص كالقطعان والأشجار والنباتات لا ترتوي من ينابيع واحدة، ولنأخذ على سبيل ذلك شخصية البخيل في الأدب، فالبخل صفة إنسانية عامة قد يتصف بها أيّ إنسان في أيّ مكان من العالم، وهنا تتلاقى هذه الصفة بين بخلاء الجاحظ وبخيل موليير (هارباغون) وبخيل مارون النقاش (قراد) الذي اقتبسه من بخيل موليير،

ولكنَّ هدف الجاحظ من نصوصه غير الهدف الذي انطلق منه موليير لوصف بخيله، ومع أنَّ النقاش حاول أن يترسَّم خُطا موليير في مسرحيته إلاَّ أن شخصية قراد مختلفة عن شخصية (هارباغون) التي وضعها النقاش في بيئة يدوية مختلفة، فالبيئة النصية مختلفة هنا وهناك، وليس ذلك وحسب، وإنما نجد أيضاً أنَّ الجاحظ قد قدّم نصوصه ضمن النشر في حين أن موليير قد قدَّم نصّه ضمن الكوميديا المعروفة، وهكذا كان الاختلاف ضمن التشابه، فضلاً عن اختلاف اللغة، وهذا ما ينسحب على صورة الكرم عند حاتم الطائي، وصورة الحب عند العشّاق الشهيرين في العالم بدءاً من مجنون ليلى إلى جميل بثينة وكثيّر عزة وروميو وجوليت ومجنون إلسا، كما ينسحب ذلك على صورة الحاكم المستبدّ في نيرون والحجاج وسواهما، وهكذا يفيض النَّصّ الثري من خلال اللغة، ويتمدّد ويتسع، ويكون لهذا النوع من النصوص سلطة نافذة وفاعلة، ولكّنها لا تتعدى حدود سلطان اللغة، وهي تشبه الملوك والقادة والأمراء حين يكون لكلّ منهم حدود، فإذا فاض النص واتسع وتجاوز هذه الحدود المحلية المرسومة فهذا يعود إلى شهرته ضمن هذه اللغة أولاً وأخيراً.

للنص سلطة في لغته، فالمكان الذي يجول ويصول فيه النص هو حدود اللغة التي ولد وترعرع فيها، وهو قادر على التأثير والحركة حين يكون في هذا المجال، فإذا انتقل إلى لغة أخرى ضعف قليلاً أو كثيراً، وبخاصة إذا كان هذا النص ثرياً، وإذا كان النص شعرياً فإنَّ خسارته فادحة، وهو يخسر كثيراً من سلطته حينذاك، بل تتوازعه سلطات أخرى، ويقبض عليه المترجمون ليحوّلوه إلى كائن آخر، وبخاصة إذا ترجم هذا النص شعرياً، ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة «البحيرة» للامارتين التي

ترجمت غير مرة شعراً ونثراً باللغة العربية، فقد اعتدى المترجمون على أسلوب لامارتين وفتكوا بصفات حبيبته، بل حوّلوا صورتها إلى صور لحبيباتهم أو حبيبات أسلافهم من الشعراء، وهذا ما فعله الشاعر القدير نقولا فياض مثلاً، فأنا أشتمّ من قصيدته رائحة ولادة بنت المستكفي في نونية ابن زيدون، لأن الإيقاع الجديد الذي بُنيت عليه قصيدة فياض تداخل مع النونية أكثر مما تداخل مع قصيدة البحيرة، ومن هنا يمكن أن نفهم كيف وصل النص في عصر البنيوية الشكلانية إلى أعلى درجات من درجات السلطة، فأصبح لغة خالصة بعد أن نحّى المؤلف جانباً، وألغى صلات النص بما كان يدور حوله من صداقات تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو نفسية، وذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن السياسة في النص نصية خالصة، ولذلك كانت المشكلة الكبرى في ترجمة النص من غير ينبوعه ومراياه وبيئته، فإذا أخذنا الماء من ينبوع محدّد وأدخلنا عليه بعض التعديلات، أو أدخلناه في فضاءات غير فضائه تحوّل إلى ماء آخر، وأصبح ليس هو تبعاً لمبدأ التغيّر، وهكذا حي حال ترجمة النصوص الخالدة من لغات ثانية لم تكتب بها، فلكلّ لغة خصوصية مختلفة ينبغي أن نحافظ على قسم كبير منها على الأقل.■

الآداب العالمية-العدد /133/ شتاء 2008

السنة الثالثة والثلاثون

المحتويات

AL ADAB AL AL-ALAMIEAH
THE WORLD LETTERS
NO.133 WINTER – 2008
THIRTY THREE YEAR

CONTENTS

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: unecriv@net.Sy
aru@net.sy
http: //www.aru-dam.org
correspondences are to Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		**250 S.P**
Inside syria	individuals	**300 S.P**
	Establishment	**900 S.P**
Arab countries	individuals	**600 S.P or 15 $**
	Establishment	**2000 S.P or 25 $**
Other countries	individuals	**900 S.P or 20 $**
	Establishment	**2000 S.P or 40 $**
Formal establishments in Syria		**200 S.P**
Formal establishments in Arab countries		**350 S.P or 20 $**
Formal establishments in other countries		**500 S.P or 20 $**

The world letters

Quarterly magazine issued by Arab Writers union - Damascus

No. 131 Summer 2007 The Thirty Second year